


BIBLIOTECA NAZIONALE VITT. EMANUELE
252
8 G
18







# GESCHICHTE DES DRAMA'S.

# GESCHICHTE

DES

# DRAMA'S

VON

J. L. KLEIN.

VI. 2.

**Das italienische Drama.**

DRITTER BAND. ZWEITE ABTHEILUNG.

LEIPZIG,
T. O. WEIGEL.
1869.

# GESCHICHTE

## DES ITALIENISCHEN

# D R A M A ' S

VON

J. L. KLEIN.



DRITTER BAND.

ZWEITE ABTHEILUNG.

LEIPZIG,
T. O. WEIGEL.
1869.

# Inhalt

des sechsten Bandes zweite Abtheilung.

# Die italienische Komödie im 18. Jahrhundert.

Wir lassen die hervorragenderen unter Goldoni's Nachfolgern, die aber sämmtlich ihrem Vorgänger nicht an den Gürtel reichen, die Revue passiren und beginnen mit dem

**Marchese Francesco Albergati Capacelli,**

Senator in Bologna, wo er 1728 geboren ward. Seine Lehrer waren die berühmtesten italienischen Poetiker, Dramaturgen und Literarbiographen seiner Zeit: Zannotti, Manfredi und Taruffi. Capacelli errichtete ein Haustheater in seinem Palast, und in seiner Villa Camaldoli bei Bologna. Er selbst besass ein sehr bedeutendes schauspielerisches Talent. Man nannte ihn den Garrik Italiens. Sein erstes Drama· „Il Prigionere“, in versi sciolti, erhielt von der Preisdeputation des Herzogs von Parma für dramatische Producte (gestiftet 1770, bestand bis 1778) den ersten Preis 1773, und wurde im Herbst desselben Jahres gespielt. Nach dem Tode seiner tugendhaften, aber von ihm vernachlässigten Gattin, zog Marchese Capacelli nach Venedig, und vermählte sich daselbst mit der koketten Schauspielerin Bettina, die er aus Eifersucht erstach. Er legte sich infolge dessen ein freiwilliges Exil auf (1785). Als er nach einigen Jahren nach Bologna zurückkehrte, heirathete er, ein Siebziger, die Tänzerin Zampieri, die ihn schon bei Lebzeiten auf dem Höllenrost der Eifersucht röstete, rächend seine erste und zweite Frau. Marchese Albergati Capacelli starb 1804.

Aus seinen zahlreichen Komödien wählen wir die zwei gerühmtesten zu näherer Besprechung aus:

Il Ciarlatore maldicente. [1])

Der verleumderische Schwätzer.

Eine Villeggiaturen-Komödie, nach dem Vorbilde der Goldoni'schen Komödiengruppe dieses Zeichens. [2]) Dort aber begnügt sich die böse Zunge des Ferdinando [3]), die Personen, bei denen er schmarotzt, zu verlästern und zu verklatschen. Die Lästerzunge des Marchese Alfonso Rovinati in Albergati's Komödie treibt ein gefährlicheres Geschäft. Den Geifer, den jener mehr als Reizmittel gesellschaftlicher Lästersucht verspritzt, mehr der Unterhaltung zuliebe, als um zu schaden, verwendet die verleumderische Zunge des Marchese, Alfonso Rovinati, gleichsam zum Befeuchten der Intriguenfäden, die er boshaft und heimtückisch zu Fallstricken für die Personen spinnt, in deren Gesellschaft er sich bewegt und die ihm ihr Vertrauen schenken. Daraus folgt auf den ersten Blick, dass Goldoni's Lästerer, Ferdinando, eine lustspielgemässere Figur ist, als Albergati's Marchese Alfonso. Bei Ersterem schliesst das verderbte Naturell nicht nothwendig auch ein grundschlechtes bösartiges Herz in sich, wie bei Albergati's schadenfrohem Verleumder, welcher sich selbst der Lust und Freude an seinen Unfrieden stiftenden und Glück zerstörenden Afterreden berühmt: „Meine Zunge ist mein einziges Ergötzen. Das Leben ist kostspielig. Alle andern Vergnügungen sind nur für theueres Geld zu haben. Ein einziger Genuss ist wohlfeil: Die Lust, ein bischen zu lästern und seinen Nächsten zum Besten zu haben. Dieser Zeitvertreib ist billig. Gönnt mir also das Vergnügen.“ [4])

---

1) Teatro mod. appl. VI. p. 100 f. — 2) Bd. VI. S. 455. — 3) Das eigentliche Vorbild zu einem Salonklätscher ist Ottavio in Goldoni's Lustspiel: „Il Contrattempo ossia il Chiacchierone imprudente. (Zur Unzeit oder der leichtsinnige Schwätzer). Néricault Destouches' Damon, der Lästerer, in seiner um einige Decennien älteren Comédie: „Le Médisant“ (Oeuvres 1772, t. 2) ist der feinere, aber auch mattere Salonlästerer, der mit der Sordine afterredet. — 4) E questa mia lingua è l'unico mio trastullo. Il vivere è caro: tutti i divertimenti costano molto, i piaceri tutti si pagano un mezzo tesoro. Non ci è che un piacer solo

Ein solcher Charakter wäre schlechterdings unbrauchbar für die Komödie, wenn nicht das Motiv der Verleumdung doch noch mehr auf die Vereitelung einer angesetzten Hochzeit abzielte, als auf die Verlästerung der Sitten und des Charakters der betreffenden Personen. Marchese Alfonso Rovinati befindet sich in Gesellschaft der Contessa Clorinda Oronti, einer jungen Wittwe und Braut des Conte Flaminio Rivoli, auf des Letztern Villa. Das Brautpaar liebt sich von Herzen, und Beide sehen dem Ende des letzten Monats des üblichen Wittwentrauerjahres mit Sehnsucht entgegen. Marchese Alfonso, der durch die Vermählung seinen gesellschaftlichen, für ihn vortheilhaften Verkehr mit der Gräfin Clorinda als gefährdet betrachtet, späht nach Anhaltepunkten zu gegenseitiger Verdächtigung des Brautpaares. Mit grossem Geschick, sowohl hinsichtlich der Intriguenführung als der Charakterzeichnung, lässt Albergati das Motiv des Eigennutzes gegen das der schadenfrohen Verleumdungssucht zurücktreten, da dieses Laster doch in das stärkste Licht zu stellen und zu lustspielgemässer Strafe zu ziehen war. Der Eigennutz kann zur Verleumdung, als Mittel zum Zwecke, greifen; hier aber sollte die Lästersucht als Hauptantrieb und Charakterzug, eben ins Spiel gebracht werden. Eine Leidenschaft, noch so lächerlicher Art, ist immer dramatischer,' als der blosse Calcul des Eigennutzes. Gleich zweckmässig und mit richtigem Verständniss dramatischer Exposition wird die Intrigue angesponnen. Lisetta, Kammermädchen der Contessa, hat dem Milord Stunkle, der als Freund des Conte Flaminio einige Tage auf dessen Landgut verweilt, unter dem Vorgeben ihrer nahen Verheirathung, ein paar Zecchinen abgebettelt. Beim Empfang derselben überrascht sie Marchese Alfonso. Schnell fasst er das Ende vom Fädchen, um eine Combination zwischen dem empfangenen Geldgeschenke, der Contessa, Lisetta's Gebieterin, und Milord Stunkle, anzuknüpfen. Einige verblümte Anspielnngen darauf gleiten, unverstanden, vom ehrenfesten Milord ab, der ihn lakonisch abtrumpft. Unumwunden aber nnd wie über ein fait ac-

che sia a buon mercato, ed è quello di mormorare un tantino e di burlarsi del prossimo. In questo divertimento non si spende nulla. Lasciatemelo dunque godere. Atto III. Sc. 2.

compli seiner verleumderischen Zettelei geht der Marchese mit seiner Verdächtigung gegen seinen Begleiter und Vertrauten oder Pudel heraus: den „Castraten" Meneguccio.[1]) Er wettet seinen Kopf, dass die binnen Monatsfrist beabsichtigte Verheirathung des Conte Flaminio mit der Contessa nicht stattfinden werde, da sie in den Engländer vernarrt, verschossen, sterbensverliebt ist.[2]) Lisetta diene Beiden als Botenläuferin und Mittlerin, und der Thor, der Conte Flaminio, bete eine Schöne an, die ihn aufgieht, und stürzt sich ihretwegen in ein kostspieliges Landhausleben, während sie ihn verräth und der englische Gast ihn narrt.[3]) Diese Liebschaft sucht der Marchese nun auch der Kammerjungfer Lisetta einzureden, die, als fügsames Werkzeug solcher Aufträge, auch darauf eingeht. Alfonso und sein Castrat freuen sich schon über den Erfolg. Meneguccio: „Und wir beobachten Alles. Alfonso. Und lachen dazu. Meneg. O der schönen Villeggiatur!"[4])

Lisetta hat vom Fenster aus dem Conte Flaminio heimlich einen Brief übergeben sehen. Flugs meldet sie es ihrer Herrin. Der Brief kann nur ein Liebesbrief seyn. Contessa Clorinda fasst die Verdächtigung in's Ohr, und auch den Rath, sich, mit Hülfe des Engländers, der die Contessa leidenschaftlich liebe, an dem Conte zu rächen: Contessa Clorinda wundert sich über diese leidenschaftliche Liebe, von der ihr der Engländer nicht das Mindeste verrathen. Doch könnte sie ihre Wuth auf den Grafen zu Allem fähig machen.[5]) Lisetta handelt hier ganz für ihren Kopf, ohne Anleitung oder Verabredung von Seiten des Marchese, und blos auf seine Combination hin. Auch dieser

1) Non vedete, non capite gli amori che passano fra Milord Stunkle e la graziosa Contessina Clorinda Oronti? „Wie? Ihr seht, begreift nicht die Liebschaft zwischen Milord Stunkle und der reizenden Contessina Clorinda Oronti."? — 2) . . ma fra un mese, scommetto la testa, non si sposeranno, e adesso ella è innamorata, morta, fracida dell' Inglese. —
3) Quello scimunito del conte Flaminio ama, corteggia, fa villeggiature, e spende a rotta di collo, mentre la sua bella lo tradisce, e l' ospite inglese lo corbella. Atto 1. sc. 5. — 4) Meneg. E noi osserveremo. Alf. E noi rideremo. Meneg. Oh che bella villeggiatura! — 5) Ti confesso che la rabbia mi farebbe fare qualunque cosa.

Zug scheint uns dramatisch wie psychologisch wohl durchdacht. Er zeigt die Fruchtbarkeit eines solchen Unkrauts in gleichgearteten Naturen, die sich stillschweigend in die Hände arbeiten. Das dramatische Situationstalent des Verfassers bekundet die nächste Scene, wo Contessa Clorinda beim Kartenspiel, das zwei an der Villeggiatur theilnehmende Bankhalter veranstalten, während des Pointirens, dem hinzugekommenen Conte Flaminio ihre gereizte Stimmung unter dem Anschein kühler Spielbeflissenheit verräth. Die Scene wird noch pikanter durch die Theilnahme des Marchese Alfonso und seines Leibcastraten, des „Musico“ Meneguccio. Bei dieser Gelegenheit schiebt der Marchese unter die im Paket erwarteten und von einem Diener an die Betreffenden vertheilten Briefe unbemerkt einen anonymen Brief an den Conte, der ihn beiseite still durchliest mit dem Ausdruck verwunderter Bestürzung. Den Brief an Meneguccio nimmt der Marchese diesem aus der Hand, und liest ihn laut vor. Derselbe ist von einem Diener beim Hoftheater geschrieben, und enthält die unangenehmsten und für den Sänger beschämendsten Nachrichten über den allgemeinen Unwillen gegen ihn. Der schonungslose Hohn, womit der Marchese den armen Discantsänger misshandelt, wäre empörend, wenn die Verächtlichkeit desselben die Behandlung en canaille nicht verdiente. Leider verschlimmert ein solcher Milderungsgrund das Uebel, und drückt den grausamen Hohn auf die Stufe derselben Unwürdigkeit herab, die er mit Füssen tritt. Den Kunstgriff, das Verächtliche zugleich lächerlich erscheinen und belustigend wirken zu lassen, hat keiner von Goldoni's Nachahmern dem Meister abgelernt.

Alfonso's eingeschwärzter anonymer Brief an Conte Flaminio enthält, wie sich denken lässt, eine Warnung vor der schönen Wittwe, die eine geheime Liebschaft mit dem Engländer unterhalte, wobei ihre Kammerjungfer Lisetta die Vermittlerin spiele. Der Graf möchte auf der Hut seyn, und beizeiten, bevor es zu spät, den Kopf aus ihrer Schlinge ziehen. Den Brief liest uns ein Poet, Filinto, vor, einer von den Villa-Gästen des Conte, der den Poeten um Rath befragt, und ihm das Schreiben in doppelter Verzweiflung zeigt: aus Liebesverdruss, und aus Aerger über die Verse, die der Poet unabwendbar in das Gespräch und nun auch in seinen Rath, die Angelegenheit mit ihm unter vier Augen

zu berathen, einstreut. Wüthend schleudert Conte Flaminio dem Poeten und dem Actschluss den Fluch ins Gesicht: dass tausend Donner in alle Sonette und Gedichtsammlungen einschlagen möchten. [1])

Contessa Clorinda, aus Liebesärger über jenen andern den Grafen heimlich zugestellten Brief, wovon ihr Lisette erzählt und um den Conte zu ärgern, nahm den Arm von Milord Stunkle zu einem Spaziergang im Garten. Wie freut sich Lisetta über diesen Spaziergang, der das Paar geradenwegs zum Traualtare führen müsse; über die künftige Ladyschaft ihrer Gebieterin, über ihre eigene Kammerjungferschaft bei einer Lady, über ihre Reise nach London, vor Allem über die englischen Zecchinen, die es in London regnen würde. Und mit welchem Hohnlachen über die eifersüchtige Wuth des Conte Flaminio, den er vom Zimmer des Poeten herüber habe toben und mit Füssen stampfen hören, stimmt Marchese Alfonso in Lisetta's Freude mit ein, die ihm nun auch von dem angeblichen Liebesbrief erzählt, den sie vom Fenster aus den Conte habe empfangen sehen, — Wasser auf des Marchese lustige Klappermühle. Aber Milord Stunkle ist so englisch-einsilbig beim Spaziergang im Garten, und so ganz beschäftigt mit seiner Angelegenheit, mit seiner auf Morgen angesetzten Abreise, dass ihn die schöne Contessa-Wittwe selbst zu einer Eifersuchts-Vogelscheuche im Garten für ungeeignet halten muss. Trotzdem versteht es der Marchese, seine gute Freundin, die Contessa, die er als Mädchen schon gekannt, in dem Glauben zu bestärken, dass sie der englische Lord liebe; einem Glauben, der die Frauen bekanntlich selig macht. Marchese Alfonso beruft sich dieserhalb auf Lisetta, die steif ob solcher frechen Lüge dasteht, jedoch die Zecchinen nicht ableugnen kann, die ihr Milord gegeben, und die zu Gunsten des Marchese sprechen. Clorinda äussert dem Marchese ihren verbindlichsten Dank für die Mittheilung, den der schadenfrohe Kobold mit hohnlachender innerer Freude entgegennimmt. Jede dieser Scenen hat Hand und Fuss und ist, in Absicht auf Charakteristik, Intriguenverständniss, psychologische Motivirung und Entwickelung

1) Ah! vengano mille fulmini sopra tutti i sonetti e sopra tutte le raccolte.

der Hauptfigur, mit geistreich dramatischer Kunstfertigkeit behandelt und dialogisirt. Dennoch erheben sich Eindruck und Wirkung nicht über das Wohlgefallen an der Virtuosität der scharfen, und in dieser Charaktergattung auch natur- und lebenswahren Zeichnung. Ein Lustspielbehagen erregt aber der geistreich-satirische Komödiendichter in keiner einzigen Situation und durch keine seiner noch so bühnenwirksamen Figuren. Albergati besitzt in ausgezeichneter Stärke alle Eigenschaften eines Lustspieldichters und mag in Styl, Gesprächsführung und geschlossener Technik Goldoni übertreffen; fehlt leider nur das geistige Band, die Seele des Lustspiels: die Komik, und ohne diese ist das kunstgerechteste, geistvollste Lustspiel doch nur ein überraschendes Meisterstück der Mechanik, ein bewundernswürdiger durch Naturnachahmung täuschender Gliedermann.

Bis zur äussersten Schärfe spitzt sich das Missverständniss zwischen dem Brautpaar, infolge der beiden Briefe, in der 6. Sc des 2. Actes zu, wobei vielleicht nur der eine Punkt in der Intrigue dunkel bliebe: dass Conte Flaminio, der den Marchese durchschaut, und dem dieser in der Seele zuwider und auf dessen Entfernung er hinarbeitet, dass trotzdem Flaminio den anonymen Brief in keine Verbindung mit dem Marchese bringt; auch dann nicht, als ihm Clorinda den Inhalt desselben andeutet, den ihr, was sie dem Conte auch nicht verschweigt, der Marchese mitgetheilt! Musste Conte Flaminio sich hier nicht fragen, woher kennt Marchese Alfonso den Inhalt? Und lag nicht darin schon der Beweis, dass er der Schreiber oder Einbläser des anonymen Briefes? „Woher wissen Sie", fragt Conte Flaminio die Contessa, „dass jener Brief Sie beschuldigt? Wer hat es ihnen gesagt?" Clorinda: „Der Marchese Alfonso aus Freundschaft für mich." Der Behelf, dass der Marchese den Inhalt des Briefes aus den heftigen, von ihm belauschten Aeusserungen des Conte im Zimmer des Poeten Filinto erfahren, kann nur nothdürftig das Nichterrathen des Verfassers oder Anstifters jenes Briefes von Seiten des Conte erklären.

Die leidenschaftliche Auseinandersetzung zwischen Conte und Contessa in der 6. Scene des 2. Actes würde zur Aufhellung der Missverständnisse und Aussöhnung des Paares führen, wenn unglücklicher Weise eine Stelle in dem von Flaminio heim-

lich erhaltenen Briefe, und den **Clorinda** als ein Antwortschreiben ihres Oheims, des **Conte Orazio**, auf Flaminio's Brief erkennt, worin dieser die persönliche Vermittelung des Oheims zwischen ihm und der Braut erbittet — wenn eine Stelle in diesem Antwortschreiben das stolze Selbstgefühl der Gräfin nicht auf's empfindlichste verletzte. Der Onkel schreibt: Er werde alles aufbieten, um mit Klugheit und bewältigender Energie [1]) einen Bruch zu verhüten, „con forza." — Clorinda versteht darunter „mit Gewalt" und kommt über das „con prudenza e con forza" nicht hinweg. Vergebens sucht ihr Conte **Flaminio** die wahre Sinnesmeinung jener Worte darzulegen. Sie will augenblicklich abreisen. Sie befiehlt ihren Leuten, einspannen zu lassen. Conte **Flaminio** widersetzt sich der Abreise, und befiehlt das Ausspannen der Pferde. Die Gräfin ist empört über dieses gewaltsame Verfahren. Der Bruch scheint unvermeidlich, da tritt Onkel **Orazio Oronti** im Entscheidungsmomente ein, wie Gott Hymen in eigener Person. Die aufgeregten Wogen beruhigen sich und sinken wieder auf das Niveau des — Ehebettes zurück. Conte Orazio's Erscheinen bringt eine freudige Bewegung in der Villa unter Gästen und Dienern hervor, welcher sogar die halb verhohlen-höhnische Begrüssung des Marchese **Alfonso** Ausdruck giebt: „Haltet nur in guter Eintracht diese beiden armen Verliebten. Sie lieben einander und sind dennoch in beständigem Streit und Hader begriffen. Bald ist Contessinchen eifersüchtig; bald Conte Flaminio. Grollen, Zanken und Schelten, darunter leidet die Unterhaltung, und wir Gäste müssen es entgelten, die wir doch hier sind, um uns zu vergnügen, nicht um Zeugen solcher Auftritte zu seyn. Was mich betrifft, ich lege mich als guter Freund ins Mittel, biete Alles anf, thu alles Mögliche, schwitze vor Eifer, Ruhe und Frieden wieder herzustellen. Aber da kommt ihr schön an; geht nicht so leicht. Contessina ist empfindlich und der Conte mit seiner Erlaubniss hartköpfig und obstinat." [2]) Kein

1) con prudenza e con forza. — 2) **March. Alfonso.** Tenete in buona armonia questi due poveri innamorati. Si amano e sono sempre in contrasti. Or è gelosa la contessina; ora s'ingelosciscе il conte Flaminio; gongni, gridosi, dispetti. La conversazione ci patisce, poichè noi altri veniamo per divertirci, e non già per essere in mezzo a queste

Lästerer und Verhetzer gewöhnlichen Schlages der Marchese Alfonso! Er spielt sein falsches Spiel lachenden Mundes und, wie Truffaldino bei Goldoni sagt, mit dem Herzen in der Hand.

Der Hauptsache nach scheint nun Alles beigelegt und das Stück zu Ende. Aber Conte Orazio kommt auch als Worfler, die Spreu von dem Weizen sondern. Er kommt in Vollmacht der Lustspiel-Gerechtigkeit, der Komödien-Nemesis, die eben dazwischen tritt, um zu zeigen, dass auch eine Komödie keine blosse Komödie ist, wozu sie die Herren von der epikureisch-frivolen Selbstzwecksästhetik und Lustkitzelkunstlehre stempeln möchten. Die Sache ist nur die: dass die Lustspiel-Nemesis auch ihre Vergeltung in komischer, belustigender Weise vollziehe und ihre Sünder, besonders die von der intriguanten Sorte, die aus höhnischem Klugdünkel übermüthigen Sünder, an den Pranger stelle, aber mit Eselsohren und so, dass diese wie von selbst aus den klugdünklerischen und vor Klugdünkelei das Gewissen fälschenden und corrumpirenden Köpfen sich zu entfalten und hervorzubrechen scheinen müssen. Mit dem blossen Aufsetzen der Eselsohren ist der Lustspiel-Nemesis nicht gedient. Ihre Vergeltung muss vielmehr durch das ganze Stück arbeiten und als Sauerteig es durchgähren: ihre komische Vergeltung, die den frevelnden, ihrer Sichel zugereiften Klugdünkel trifft und in jedem Momente seines Wachsens ihn mit dem Widerspruch seiner selbst, mit thörichter Selbsttäuschung und Selbstverleumdung behaftet darweist, und ihn dadurch eben, durch das unbewusste Vereiteln seiner eigenen so eifrig verfolgten Zwecke lächerlich macht und als komischen Sünder entlarvt. Wie die tragische Nemesis das ganze Trauerspiel, so muss die komische das ganze Lustspiel durchziehen. Die Nemesis, das Gottesgericht, ist in der Tragödie wie in der Komödie das Allgegenwärtige, in jedem Moment sich Offenbarende, und ist in der Komödie das Komische selbst, die lachende und durch lachenerregende Lust strafende Vergeltung. Die Vergeltung also, in der Tragödie wie in der Komödie, ist die Hauptsache, nur

---

scene. Io poi, come amico vero, metto del bene, mi maneggio, sudo, fo di tutto, perchè gli amanti tornino in calma; ma buona notte, ci vuol altro. La contessina è puntigliosa. Il conte, mi scusi, è testa dura, ostinata.

freilich, in jener wie in dieser, entwickelungsgerecht — und nach den Gesetzen der dramatischen Dialektik, durch alle Momente der Handlung und der Leidenschaft wirkend his zum endgültigen Urtelsspruch.

Trifft unseren „verleumderischen Klätscher“ eine solche Katastrophe? Der geheimbrieflich von Conte Flaminio herheigerufene Onkel tritt wie ein Gottesgericht, aher, so müssen wir fürchten, als eines aus dem Stegreif, aus der Maschine, dazwischen. Um seine Unschuld inhetreff des anonymen Briefes zu beweisen, dessen Einschwärzung Conte Orazio dem Marchese mit aller Entschiedenheit zur Last legt, auf den Kopf zu; — um den Beweis zu stellen, wie sein Naturell und Charakter auf Friedenstiften, Ausgleichen und Versöhnen, nicht auf Hetzerei und Intriguen angelegt sey, zieht Marchese Alfonso die Stücke eines zerrissenen Briefes aus der Tasche, den Meneguccio als Antwort auf jene von einem Hofdiener ihm gemeldete und ihn verunglimpfende Nachricht geschriehen, und den der Marchese, angeblich wegen der allzuheftigen Ausdrücke, zerrissen. Und aus diesen Briefstücken gerade erkennt Conte Orazio die Identität der Handschrift, und dass der Castrat auch den anonymen vom Marchese ihm dictirten Brief an Conte Flaminio geschrieben, was denn auch der Hämling, zu Kreuze kriechend, eingesteht! — Eine gute Vergeltung ist: dass der verleumderische Ränkespinner in seiner eigenen Falle sich verstrickt; weniger gut: dass es infolge einer Zerstreuung geschieht; noch weniger hefriedigend: dass ihn der Dichter, wie es den Anschein hat, auf diese Katastrophe hin, den Brief zerreissen, und die Schnitzel in der Tasche aufbewahren liess, damit der Intriguant, eintretenden Falls, dem Dichter und der Katastrophe unter die Arme greife. Die Berechtigung der dramatischen Intriguen liegt wesentlich in der Rechtfertigung der sittlichen Weltordnung, der göttlichen Fügungen, der Vernünftigkeit des scheinharen Zufalls. Die Heimsuchung der Intrigue muss daher aus ihrer Verwickelung mit logisch-dramatischer Nothwendigkeit entspringen, als ihre spontane Entwickelung. Diejenigen Dramaturgen, die dem Intriguenstück als solchem eine untergeordnete Stellung in der dramatischen Poesie, oder ihm gar, wie z. B. Hettner, eine poetische Berechtigung

absprechen, scheinen weder den Begriff des Drama's noch der dramatischen Intrigue richtig erfasst zu haben.

In einem wiederholten scharfen Verhöre vor Contessa Clorinda, Conte Flaminio und dem wackern Milord Stunkle, zwingt Conte Orazio, die Beweisstücke des zerrissenen Briefes und den anonymen Brief in der Hand, den Marchese Alfonso und seinen Geleithammel, den Musico Meneguccio, die Maske fallen zu lassen. Ueberwältigt von der Evidenz, ruft der Marchese in einem Aparte: „Potz Teufel! Was hab' ich da gemacht!“ [1]) und blökt der Hammelmusiker, gleichfalls in Parenthese, und so kläglich, als ob ihm das Bistouri an der Kehle sässe: „Oh ich Unglücklicher!“ [2]) Schon fährt, auf Anordnung des Onkel-Conte, der Wagen vor, um den Marchese und seinen anonymen Briefschreiber — auch als Mann anonym — fortzuschaffen auf Nimmerwiederkommen. Selbstverständlich zieht ein Charakter wie Marchese Alfonso Rovinati als verstocktes Lästermaul von hinnen; nicht wie ein Goldoni'scher Komödiensünder, als gebesserter Sträfling. Mit richtigerem Verständniss erkannte Albergati, dass die Besserung die Wiederherstellung in integrum eines Menschen, wie Marchese Alfonso, gerade so thunlich ist, wie die seines Factotum, des Castraten Meneguccio. Gleicht doch die Entfernung des verleumderischen Zwietrachtstreuers mehr einem triumphirenden Aufschwung aus der dumpfen Enge der Familien und der Villeggiaturen in die höhere Wirkungssphäre des öffentlichen, städtischen Lebens, insbesondere der Kaffeehäuser, dieser auserwählten Vereinigungsorte der Schönsprecher und ihrer gunstfreundlichen Zuhörer. [3]) Will sagen, der Klatschmäuler, deren Zungen so scharf wie das Messer, das den Musico zu dem Manne gemacht hat, der er ist, und die auch an Ehre und gutem Namen dieselbe Operation verrichten, wie jenes Messer an der Mannheit des Virtuosen vom Schnitt des Meneguccio. Und diese Rohrpfeife, die man zur Rohrpfeife erst schneiden muss, wagte, unmittelbar vor der schmachvollen Abfahrt mit seinem Herrn und Meister [4]),

---

1) Alf. (Oh diavolo! che ho mai fatto!) — 2) Meneg. (Oh me infelice!) — 3) Che bisogno ho io di case che m' invitino che m'accolgano? Le botteghe da caffè, quelle, quelle sono la più nobile e la più frequentata residenza de' bei parlatori, e degli attenti ascoltatori benigni. — 4) III. Sc. 6.

gegen den Poeten Filinto die unermessliche Ueberlegenheit der Castratenmusik, im Vergleich zur Poesie, und eines Hämlings, eines „Eunucchetto“, wie ihn Conte Orazio nennt, im Vergleich zu einem Poeten, herauszustreichen, mit einer aufschneiderischen Ruhmredigkeit, als wollte er das Schneiden durch alle Register, den Poeten zum Unglimpf, zu Ehren bringen — den Poeten, deren Namen doch schon „Schöpfer“, „Macher“ (ποιηταί) den Eunucchetto zu Schanden macht! „Ja, ja“, quäkt er, „verhehlt so viel euch beliebt, und schimpft nur auf uns in Versen so viel ihr mögt und könnt: wir brauchen blos den Mund zum Singen zu öffnen, so achtet niemand mehr auf euch, noch auf Tasso, noch auf Dante und Ariosto.“ [1]) Jämmerlicher Stummel! Der Hauch eines solchen Dichter bläst dich um. Wenn deren Einer oder ein Dichter wie unser Schiller das Lied anstimmt: „Ich bin ein Mann, wer ist es mehr, der hüpfe hoch und springe“ . . . so stiebt deinesgleichen auseinander, wie ein Haufen Kehricht vom Windstoss. Hoch singen kannst du, denn darauf bist du gestimmt, aber springen!? Höchstens so hoch, wie ein Stäubchen Geigenharz auf einer vom Fidelbogen gestrichenen Glasscheibe. „Und kann dazu den Stempel zeigen“ — Schiller nämlich, nicht du, Menschenschälicht, ausgekernte Manneshülse. Was kannst du zeigen oder zeugen? Du, dessen Mannheit nur einmal sprang, über die Klinge nämlich. Und dich vernichtet nicht die Scham? — So musste der Poet Filinto dir aufspielen. Der aber ist gerade ein solcher Poet, wie du der Mann bist, um nicht blos hoch singen, sondern auch hoch springen zu können.

Unter den einactigen Komödien des Marchese Albergati geben wir der „Comediuola“:

„Le Convulsioni“, „Die Krämpfe“,

---

1) Si, si, verseggiate pure a vostro senno, e strappazzateci in versi quanto di pare e vi piace; ma basta solo che noi apriamo la bocca al canto, nessuno bada più nè a voi, nè al Tasso, nè al Dante nè all' Ariosto. — 2) Albergati hat mehr dergleichen meist treffliche Einactler geschrieben: La Tarantola. Oh! che bel caso. (Oh des schönen Falles!) Il Gazzettiere. Der Zeitungsschreiber. Il Capricioso (der Grillenhafte). La Notte.



den Vorzug. Sie geisselt eine damalige Modekrankheit, die heutzutage nur sporadisch auftritt, zu Albergati's Zeiten aber epidemisch unter den jungen Frauen der höhern Stände namentlich wüthete. Um ihren Willen oder ihre Grillen durchzusetzen, verfielen die feinen ebenso reizbaren wie reizenden jungen Damen in die fürchterlichsten Krämpfe. Diese gehörten, so zu sagen, mit zum Brautschatz, den eine vornehme junge Ehefrau ihrem Gatten zubrachte. Und keine fingirten Krämpfe etwa, nein, ächte wirkliche Nervenzufälle, St.Veitartige Zuckungen bis zur Tobsucht und Raserei. Die Krankheit lag in der Generation, in der allgemeinen Nervenstimmung oder Entnervung, besonders in Italien, wo Hazardspiele, geschlechtliche Ausschweifungen, Luxus, Toilettenwuth, verwahrloste Erziehung und der Einfluss französischer Sitten, Doctrinen und zügellosen Schriften, das öffentliche und Privatleben erschlafften; und wo die feurige, aus dem politischen Leben von despotischen Knechtungsprincipien in die Familien und in das Innere der Gesellschaft zurückgedrängte Thatkraft sich gleichsam auf die Nerven warf, und solche Erscheinungen einer krankhaft überreizten Aufregung und unzähmbarer Ausbrüche von paroxystisch fieberhaftem Eigenwillen hervorrufen musste. In unsern Augen ist dieser ungebändigt krankhafte Eigenwille nur ein Reflex des capriciös-convulsivischen Willkür-Regiments der absoluten Herrschaft kleiner und grosser Despotien. Das absolute Willkürregiment hat seine tobsüchtigen Convulsionen im Wetteifer mit den von Albergati's kleiner Komödie gegeisselten Frauenkrämpfen, die ja auch nur das pathologische Symptom eines ungezügelten Willkürregiments im Innern der Häuslichkeit sind. Ein komödienwürdiges Problem ausser allem Zweifel, das selbst ein fünfactiges Lustspiel zu versorgen geeignet wäre, wenn nämlich jene von uns angekündete Wechselbeziehung zwischen convulsionärem Staats- und häuslichem Frauenregiment den Einschlagsfaden zu dem Gewebe einer solchen Komödie bilden würde. Unser geistreicher Marchese Albergati hat sich jedoch auf eine blosse Comediuola beschränken und das Motiv innerhalb der Familien-Pädagogik zum Austrage bringen wollen. [1]

---

1) Er äussert sich darüber in der Vorrede wie folgt: „Als ich dieses Argument zu einer kleinen Komödie wählte, gestehe ich, dass die Fülle des

Eine Komödie in jenem grossen Styl paralleler Abspiegelungen von Familien- und Staatsmotiven setzt die Intentionen und die poetische Kunst eines Aristophanes oder Shakspeare voraus.

Kaum bricht der Tag an, begegnen sich schon Lorenzo, Diener im Hause des vornehmen Signor Bernardino, und sein Weib Domenica, Cameriera bei Laura, Gemahlin des Signor Bernardino: Lorenzo mit einem Wärmkessel; sein Weib Domenica, mit einer Tasse Bouillon, beides für die gnädige Frau, deren frühzeitige Capricen mit dem Hahnenschlag in Bewegung sind und die Dienerschaft aufjagen. Das Ehepaar wechselt in der Eile seine Glossen darüber, wobei indess Domenica zu Gunsten ihrer Gebieterin spricht, uud deren Gebahren als eine Folge von Krankheit entschuldigt. Nicht doch, entgegnet Lorenzo, nicht Mangel an Gesundheit, sondern an Verstand verschulde das Unheil. Die Aermste ist närrisch [1]), und dass Domenica die Herrin vertheidige, habe seinen guten Grund, da sie selbst auf bestem Wege sey, eine ähnliche Närrin zu werden. Was sollten denn anders die Zuthunlichkeiten bedeuten, womit Ruffino, Diener von Donna Laura's Cicisbeo, Marchese Aurelio, sich um Domenica zu schaffen mache, und die sich diese gefallen lasse? Sie möchte es ihrer Gebieterin nachthun, und den Diener des Cavaliere Servente zu ihrem Cicisbeo machen. Dies hören, Lorenzo einen Schuft und Lügner schimpfen, in Weinen aus-

---

Stoffes dieselbe dürftig und ärmlich müsse erscheinen lassen. Nicht blos für ein kleines einactiges Lustspielchen, für ein Gedicht von mindestens zwölf Gesängen stand mir ein reichliches Material zu Gebote . . Ich habe selbst gesehen, beobachtet und tief und gründlich erkannt, was es mit jenen heftigen und redseligen Convulsionen auf sich habe (ciò che sieno le convulsioni smaniose e loquaci). Die wenigen Situationen, die ich darbiete, sind nicht erfunden; ich selbst war öfter Augenzeuge solcher lächerlichen Anfälle." Sismondi nennt Albergati's einactige Komödie eine „Farce" (a. a. O. S. 402). Als solche fand er sie verzeichnet in der 60 Bände starken Sammlung: Il teatro moderno applaudito ossia Raccolta de Tragedie, Commedie, Drammi e Farze etc. Venez. 1801. T. I. Ein weniger flüchtiger Einblick konnte ihn eines Besseren belehren. Es müsste denn, nach literar-historischem Brauch, die Flüchtigkeit des Einblicks zunehmen dürfen, im Verhältniss als der Umfang eines Stückes abnimmt.

1) Lor. . . Non è mancanza di salute, ma di giudizio. E pazza la melensinella.

brechen und Krampfanfälle bekommen, dazu braucht Domenica nicht mehr Zeit, als Lorenzo zur Drohung, dass er ihr mit dem langen Stiel der Wärmepfanne sogleich die Krämpfe vertreiben werde, wenn diese nicht von selber weichen. Die Convulsionen sind klüger, als die von ihnen Besessenen, und ziehen sich vor dem langen Stiel zurück. Lorenzo meint, in diesem Styl müsste der gnädige Herr auch die Krämpfe der gnädigen Frau behandeln. Da schellt es aus dem Zimmer der Dame Laura so schrill, als ob auch die Klingel die Krämpfe hätte. Während des Exorcismus mit dem Pfannenstiel ist dem Lorenzo das Kohlenfeuer ausgegangen, wie Domenica, während ihrer Convulsion, die Bouillon verschüttet hat. Beide laufen nach frischer Brühe und frischen Kohlen.

Unstreitig eine treffliche Expositionsscene zu den grossartigen Krämpfen, welche Donna Laura in der 11. Scene entwickelt, nach einigen vorläufigen Anwandlungen, die sie in vorhergegangenen Scenen vor dem Dottore Francuccio gleichsam probirt hatte. Dottore Francuccio gehört zu den dreinfahrenden Aerzten, die mit Kranken und Krankheiten nicht viel Federlesens machen, und mehr an Aesculap's knotigen Prügel erinnern, als an die geschmeidige Schlange, die sich um denselben wickelt. Ihn schickte Don Alfonso, Donna Laura's Vater, der Tochter zu, als Nachfolger ihres von Signor Bernardino verabschiedeten Arztes, der, im Widerspiel zu Francuccio, die sich windende und nach den Capricen und Gelüsten der Kranken oder Scheinkranken sich krümmende und ringelnde Schlange zu Aesculap's Knüttel vorstellte, und als solche, nach Art der Aesculapsschlangen im Tempel zu Epidaurus, die Schäden seiner Kranken, auch die eingebildeten, beleckte. Bei Donna Laura's Convulsionen hatte sich jedoch die Beleckungscur nicht so heilsam erwiesen, wie die der Schlange in dem besagten Aesculaptempel zu Epidaurus. Vater und Gatte versuchten es daher mit Aesculap's minder geschmeidigem Attribut — im figürlichen Sinne versteht sich, im Sinne der bildlichen Redensart: mit Keulen dreinschlagen.

Gleich bei der ersten Visite und schon im Vorzimmer der Convulsionärin erkannte Dottore Francuccio aus der Lectüre der Kranken, aus einigen auf dem Tische ausgelegten Büchern eine der Hauptkrankheitsursachen. Young's „Nachtgedanken“,

Voltaire's „Candide", Rousseau's „Neue Heloise", Baron Holbach's „System der Natur", von Francuccio als ein Werk des „Sign. Mirabeau" bezeichnet.[1]) Für Damen von reizbaren Nerven lauter Schriften, um die Krämpfe zu kriegen. Dottor Francuccio's Monolog stampft beim Mustern dieser Lectüre, dass es schallt, als stiess er mit Aesculap's zornigem Spazierstock wiederholt auf den Boden. Bald erkennt Dottor Francuccio eine noch gefährlichere Krankheitsursache, wohl gar die Wurzel der Krankheit selber, die materia peccans, in dem Cicisbeo, Marchese Aurelio, mit dem er bei Donna Laura zusammentrifft. Krämpfe und Cicisbeos sind Zwillingserscheinungen einer und derselben Nervenzerrüttung: einer krankhaft capriciösen Gehirnreizung von specifisch-italienischem Charakter. Dottor Francuccio's Heilplan steht nun fest, wie Aesculap's Knotenstock. Er selbst empfiehlt sich so stramm, wie dieser, der kranken Zitteresche und ihrem sie in beständiges Zittern versetzenden Zephyr, dem Cicisbeo. Bedeutet doch „Cicisbeo", dem Baretti zufolge: „Flüsterer", cicisbeare: „flüstern, wispern."[2]) Es besteht also auch eine etymologische Wahlverwandtschaft zwischen der convulsivischen Zitterpappel und ihrem Cicisbeo, dem flüsternden Zephyr. Das Zittern und Flüstern schwillt aber bald zu dem bedrohlichsten Sturmesbrausen an. Jedes Blatt der Esche oder Pappel wird zu einer von Verwünschungen und Fluchen erregten Zunge, die auf den Flüsterer losschilt; und jedes schwankende Zweiglein zur geisselnden Ruthe, die auf den Wisperer und Säusler lospeitscht. Was hat der Cicisbeo verbrochen? In einer Gesellschaft hat Marchese Aurelio der Gräfin Clorinda, die keinen Sessel fand, den seinigen aus Artigkeit angeboten. „Beruhigen Sie sich, theuerste Laura", fleht Aurelio. „Was soll uns hier die Contessa Clorinda?"

1) Il sistema della Natura del Signor Mirabeau, Sc. 8. — 2) Beschreibung der Sitten und Gebräuche in Italien etc. l. c. S. Worauf auch „im Dunkeln ist gut munkeln" hinzielt. Alles aber nur platonisch, wie denn Baretti wirklich den Cicisbeo mit dem in Italien seit dem 13. Jahrh. aufgekommenen Platonismus in Zusammenhang bringt. Wahrscheinlicher stammt der Cicisbeo von dem Drutz, dem erklärten Liebescavalier der schönen Provençalinnen her (s. Gesch. d. Drama's IV. S. 58), und verhält sich zu diesem wie zu der frischen Lilie die verfaulte Lilie, deren Geruch bekanntlich der unleidlichste ist unter allen Gerüchen verwester Blumen.

Laura. O, tausend Legionen Teufel mögen euch Beide holen! Was uns die Hexe hier soll? Das fehlte noch, dass ich sie hier in meinem Hause dulde. Sie hat nie den Fuss über meine Schwelle gesetzt. Und auch Ihr sollt nicht, sollt nicht, nein, nein, nein. Ach weh! ach weh! ach weh! — Fängt zu zittern an und fällt der Domenica in die Arme. [1]) Aurel. Selbst Ihr Gemahl erweist jener Dame alle Achtung. Laura. Was schwatzen Sie mir da von meinem Gemahl. Wollen Sie mir auch noch damit den Kopf heiss machen? Er ist er und Sie sind Sie. Mag er seine Freiheit geniessen, wie ich die meinige. Er hängt von Keinem ab, und von Keiner. Sie aber, Sie kennen Ihre Pflicht nicht. Wer einer Dame aufwartet, darf nie von ihrer Seite weichen, weder in Gesellschaft, noch im Theater, noch auf Bällen. Reicht man ihr auf Spaziergängen den Arm, so sieht man keine andere Dame an, grüsst keine andere. Ja selbst Freunde grüsst und kennt man nicht an ihrer Seite. Verstanden? Sie aber sind und bleiben Ihr Lebtag ein Maulesel, und werden niemals etwas begreifen." [2]) Marchese Aurelio verbittet sich den Maulesel. Sticheleien wegen der Contessa Clorinda fliegen hin und her, bis der „Somaro" wirklich bockig wird, aufspringt und ruft: Hol' euch Beide der Teufel, vermaledeiete Weiber! Laur. Vermaledeiet du selbst zu tausend Malen, du Ungeheuer, Dämon, Furie der Hölle! Aur. Haben Sie Nachsicht. Ich bin ausser mir, und

1) Laura. Oh! corpo di mille diavoli che portino e voi e lei. Lo so ancor io che quella strega non verrà quà. Mancherebbe anche questa, che avessi a suffrirla in casa mia. Colei non c'è mai venuta. Voi non ci verrete più; no, no, no. Oimè! oimè! oimè! (Smaniosa e mezza svenuta cade nelle braccia di Domenica.) — 2) Aur. Ma lo stesso marito vostro mostra pur anch' egli tutto il rispetto per quella dama! Laur. Eh! che mi venite voi ora a dire di mio marito? Mi romperete il capo su questo ancora? Egli è una cosa, e voi siete un altra. Abbia egli la sua libertà, com' io ho la mia. Egli non dipende da nessun, da nessuna! Ma voi, voi, non conoscete il vostro dovere. Quando vi serve una dama, non sene abbandona il fianco giammai nè alle conversazioni, nè ai teatri, nè alle feste di ballo. Quando se le dà di braccio ai passeggi, non si guarda in faccia a nessun altra donna, non se ne saluta nessuna; anzi non si salutano e non si conoscono allora nepure gli amici. Avete capito? Ma voi siete e sarete sempre un somaro, e non caperete mai nulla.

weiss nicht, was ich sage. Laur. (in höchster Wuth.) Unverschämter, Verwegener, Erzhallunke . . . ach, ach, ach! Ich renne mit dem Kopf gegen die Wand. (Domenica hält sie mit Gewalt zurück.) Ich werfe mich vom Balcon herab, um dir einen Gefallen zu erzeigen und dich ganz zu überlassen der Clo . . Clo . . Clo . . Domenica. He! Lorenzo, Margareta, Francisca! Laur. (ausser sich) — rinda, rinda, ganz der Clorinda." Da liegt sie ohnmächtig, unterstützt von Domenica und den andern Dienern. Lorenzo ist mit einem Glas Wasser herbeigeeilt. Aurel. (in grösster Aufregung.) „Nein, nein, nur Ihnen gehör' ich an, Ihnen ganz allein, und nur meiner Donna Laura widme ich meine Dienste." Plötzlich auffahrend stösst Donna Laura die Mädchen mit Wuth von sich, und stürmt unter Verwünschungen in ihr Zimmer; zwei der Mädchen eilen ihr nach. [1])

Jetzt tritt Laura's Gatte, Signor Bernardino, ein. Er begegnet gerade dem Cicisbeo, der sich entfernen will. Die artigste Begrüssung beiderseits; von Seiten des Gatten so zweischneidig polirt, wie ein Stilet; von Seiten des Marchese Cicisbeo wie das Krümmen des Schmetterlings an der Nadel. Er stammelt von Convulsionen. Bernard. Ich hörte davon. Aurel. Ich will hoffen . . . Bernard. (ihn höflich am Arm fassend und bis zur Thür begleitend.) Dass sie genesen wird. Aur. Oh, ganz gewiss wird sie genesen. Das sind Uebel. . . Bern. Die gehen und kommen. Aur. (bereits ausserhalb vor der Thür.) Die gehen und kommen. Ihr ergebener Diener. Bern. Ihr ganz ergebenster Diener. Bernardino (allein). Die gehen und kommen! Du aber gehörst zu den Uebeln, die niemals wiederkommen

---

1) Aur. Che siate tutte due maledette. Laur. Maledetto tu mille volte, mostro, demonio, furia di casa del diavolo. Aur. Abbiatemi compassione; son fuori di me, non so quel ch'io mi dica. Laur. Impertinente, temerario, briccone . . . Oimè! oimè! oimè! (Domenica la tiene con forza.) M'accopperò contro un muro. Mi getterò dal balcone, per renderti contento e per lasciarti tutto a Clo . . a Clo . . a Clo. Dom. Lorenzo, Margarita, Francesca! Laur. (sempre fuori di sè.) rinda, rinda, tutto a Clorinda (resta svenuta. Sono già venuti Lorenzo col bicchier d'aqua, e le due cameriere che tratengono donna Laura.) Aur. (agitato) No, no; tutto ai comandi vostri, tutto disposto a servire la sola mia donna Laura . .

werden.“ Er überlegt die Lebensweise seiner Frau, die er zärtlich liebt, und die erst seit kurzer Zeit von der Modekrankheit angesteckt worden. „Die Unsitte eines erklärten Cicisbeo stürzt sie in andere verderbliche Unordnungen, die die Familien an den äussersten Abgrund bringen. Sinnloser Aufwand, zügellose Spielsucht, beständiges Nacht zum Tage machen, die ewige Aufgeregtheit und Gereiztheit zu blinder Zorneswuth setzen sie unzähligen Uebeln aus, die mit der Zeit zu wirklichem Unheil ausschlagen können. Wohlan, ich will mir Gewalt anthun und ausführen, was ich meinem Schwiegervater, Don Alfonso, und dem erfahrenen und scharfsinnigen Doctor Francuccio versprochen.“ [1])

Donna Laura, von Domenica untertützt, wankt heran und lehnt sich schmachtend auf's Sopha hin. Sie girrt zärtliche Vorwürfe, dass ihr Gatte sie nicht in ihrem Zimmer begrüsste. Signor Bernardino bleibt ernst und gemessen. Darüber betroffen, sträubt das girrende Täubchen die Federn mit der noch heimlichen Frage an Domenica: „Was Teufel hat er denn?“ [2]) Domenica äussert nur in Aparte's ihre Furcht wegen des Doctor Francuccio, dessen Eingebungen sie vermuthet. Laura berührt eine gestrige Spielschuld von 100 Zecchinen, die ihr geliebter Gatte zu tilgen sich gewiss beeilen werde. Der geliebte Gatte entgegnet scharf und trocken ein fürchterlich einsylbiges No. Laura spürt schon einige Convulsionen im Anzug, hält sie aber noch zurück, um vorerst mit der Aeusserung auf den Busch zu schlagen: Ihr wollt mich wohl zur Verzweiflung treiben. Bern. Ganz nach Ihrem Belieben. — Was sind das für neue Manieren?

1) Anr. Ma voglio sperare . . . Bern. Che guarirà (gentilmente lo prende per un braccio e lo va conducendo fuori). Anr. Oh certamente che guarirà. Questi sono mali — Bern. Che vanno e vengono. Aur. (che già e fuori della porta.) Che vanno e vengono. Servitor obbligato (parte). Bern. Obbligatissimo servitore. Che vanno e vengono! Ma tu sia fra quei mali che non verron piu. . . . Il pessim' uso d'un cicisbeo dichiarato la involge ancora negli altri perniciosi disordini che traggono le famiglie al estremo loro precipizio. Un pazzo lusso, uno sfrenato gioco, un continuo fare di notte giorno, un darsi in abbandono all' ira focosa e cieca la riducono a mali infiniti per ora, ma che poi col tempo potriano diventar veri pur troppo. Ebbene, mi farò forza, ed eseguirò quanto ho promesso ai consigli di don Alfonso e ai suggerimenti de l'esperto e sagace dottor Francuccio. — 2) Che diavolo ha?

fragt Laura wieder heimlich ihre Kammerfrau Domenica und zuckt wie ein galvanisirter Frosch. Domenica verschanzt ihre Befürchtungen hinter Aparte-Klammern, stöhnend: Oh! Francuccio, Francuccio! Und die Spitzen und die Strausfedern, die der Modehändler bezahlt haben will? — kollert schon bedrohlicher der Convulsionenteufel aus Laura's arbeitendem Busen. Signor Bernardino zuckt die Achseln: Er wüsste nicht, dass er Blonden oder Strausfedern zu seiner Toilette brauche; wie käme er dazu, sie zu bezahlen? Ein Wuthausbruch, aber jäh und plötzlich, wie ein Windstoss: O hätt' er mich nicht geheirathet, nicht geheirathet! Ach, ich Arme, ich Aermste! ach! — und fällt steif zurück auf's Sopha. Domenica hält ihr das Salzfläschchen unter die Nase: zuredend: Sie möchte sich beruhigen. Padroncino (das gute gnädige Herrchen) liebe sie von Herzen, und werde Alles bezahlen. Padroncino nickt „Ja", er liebe sie von Herzen, aber bezahlen — quod non. Nun brechen alle Krampfteufel los. „Wer steht mir bei? Ist das mein Mann? Nein, ein Hund, ein Tiger, ein Henker, ein wahrer Henker. . . Ja, ja, ja. . ." [1]) Domenica ruft wieder Lorenzo und die Mägde herbei. Sign. Bernardino befiehlt dem Diener und den Mägden, die Signora sich selbst zu überlassen. Domenica jammert unter Zittern und Beben: Signora werde hinstürzen und sich den Kopf zerstossen. [2]) Lorenzo möchte doch wenigstens ein Glas Wasser reichen. Bern. verbietet es. Hier bedarf es kein Wasser noch Wein. Es ist Zeit, Donna Laura, das Betragen zu ändern. Ich meines gegen Sie und Sie das Ihrige gegen mich. Laura, von Niemandem unterstützt, fällt nicht hin, sondern springt wüthend auf und fegt durch das Zimmer nach einem Messer suchend: „Eine Waffe, ein Messer, ein Messer! . . Bernardino reicht ihr ein aufgeklapptes Taschenmesser. Nun schreit sie nach einer Mauer, um sich den

1) Laura (con furore.) O non mi avreste presa! o non mi avreste presa! . . Oh! povera, povera me (ricade illanguidita). Domen. (con premura subito le accosta la solita boccettina al naso). Non s'inquieti, no, non s'inquieti. Il padroncino l'ama di cuore, e pagherà tutto. Bern. Si, dice bene, l'amo di cuore; ma non pagherò niente. Laur. Dove sono? Chi mi soccorre? Non ho un marito; ho un cane, una tigre, un carnefice, un vero carnefice . . . sì . . sì . . sì. — 2) s'accoperà, s'accoperà.

Kopf einzurennen und stürzt auf die Wand zu, die Mädchen hinterdrein, um sie zurückzuhalten. Bernardino befiehlt ihnen, sich still zu verhalten. Vor der Wand macht Laura plötzlich Halt, es vorziehend, lieber auf einem bequemen Sopha in Ohnmacht zu fallen. Bernardino segnet im Stillen den wackern Doctor Francuccio, der ihm vorausgesagt, dass Alles ohne Blut und Todtschlag enden werde. Laura erwacht von selbst aus der Ohnmacht und will zu ihrem Vater, und nur den Marchese Aurelio abwarten, der sie begleiten soll. Ruhig erklärt ihr Sign. Bernardino, der Marchese Aurelio werde nie wieder den Fuss in dieses Haus setzen. Ein Wuthanfall stellt sich ein, wie er noch nicht da gewesen, vor dem alle bisherigen voll Schrecken zurückprallen. „Auch das noch? Auch keinen Freund soll ich mir halten dürfen, nach meinem Belieben?“ Bern. Das ist kein Freund. Die Freunde sind von einem ganz andern Schlage. Laur. (mit ungestümen Schritten die Bühne messend.) Ich weiss nicht, was mich noch abhält . . . Die Wuth erstickt mich. Ich bin zur äussersten Verzweiflung getrieben. So wahr der Himmel über mir ist, ich stürze mich zum Fenster hinunter. . . . Ja, ja. Bern. (beide Fenster öffnend). Da haben Sie gleich zwei zur Verfügung. Wählen Sie, und entschliessen Sie sich. Jetzt, wo wir Luftballons aufwärts fliegen sehen, wird das Schauspiel einer abwärts fliegenden Dame einen überraschenden Anblick gewähren.“ Laura stürzt ans Fenster, bleibt aber vor demselben unbeweglich und wie betäubt stehen. „Ist's ein Traum oder Wahrheit, was ich hier erlebe? Solcher Hohn, solcher Spott! So von einem Gatten verachtet, der mich stets zu lieben schien! Bern. Und der Sie noch jetzt mit der innigsten Zärtlichkeit liebt. Laura (wüthend). Nein, der mich nicht liebt, niemals geliebt hat. Verrathen bin ich, für nichts geachtet. Allein, ohne Begleitung will ich hin zu meinem Vater eilen, mich in seine Arme werfen, will ihm meinem Kummer, meine Leiden erzählen. (Mit rascher Wendung.) Zu meinem Vater! Ja, zu meinem Vater!“[1])

---

1) Laura. Anche questo di più! Non potrò aver un amico a mio modo? Bern. Guegli non si chiama un amico. Gli amici non sono di quella tempera. Laura (con precipitosi passi scorre la scena). Non so chi mi tenga. . . . Sento che la rabbia mi affoga . . . Son ridotta all' es-



Der steht schon da. Dieses Erscheinen des Don Alfonso in diesem Augenblick ist von grosser Theaterwirkung, und hätte allein schon den verdienstreichen Genfer Literarhistoriker, Mr. Simonde de Sismondi, abhalten müssen, Albergati's kleine, aber vortreffliche Comediola, „Le Convulsioni", eine „Farce" zu nennen. Die französische Bühne, die Genfer miteingeschlossen, wird wenige einactige Komödien aufweisen können, die es an innerem Werthe mit dieser „Farce" aufnehmen möchten.

Laura dem Vater entgegenstürzend: „Ah, mein Vater sind Sie hier? Alf. (gemessen). Und was beanspruchst du von deinem Vater? Laur. (mit Unterwerfung). Ihre Liebe. Alf. Diese kann dir nicht fehlen, vorausgesetzt, dass du (auf Bernardino hinzeigend) seine Liebe dir bewahrst oder zurückgewinnst." [1]) Damit geben wir den Grundton der letzten, von der väterlichen Ermahnungsrede ganz in Anspruch genommenen Scene an. Ihre wundervolle Haltung, die ächte Herzenssprache eines liebreichen aber streng gerechten Vaters, die Gewissenserweckung voll hochverständiger Zurechtweisung, mit warnungsvoller Weisheit mahnend an die schönste Zierde der Frauen: liebevoller Gehorsam gegen den liebenden Gatten und sittenreine Demuth; die innig väterliche Genugthuung beim Gewahrwerden, dass der Tochter

trema disperazione . . . Giuro al cielo, giù da una finestra mi getterò . . Sì, sì. Bern. (subito va ad apriorle tutte dne.) Eccone due ai suoi comandi; scelga e risolva. Or che siamo avezzi ai palloni che volano all' insù, diamo nn pò lo spettacolo d'una donna che vuol volar all' ingiù (wörtlich: „Wollen wir einmal das Schanspiel einer Dame geben, die abwärts fliegen will"). Lanr. (chi aveva presa la corsa verso le finestre, rimane immobile e sbalordita). È nn sogno qnesto, o è pur vero cio che ora veggio? Tanta derision, tanto scherno! Disprezzata così, da un marito che mostrò sempre d'amarmi! Bern. E che v'ama tuttavia con la più fervida svisceratezza. Laur. (furente.) No, che non mi ama, nè mi amarti mai. Son tradita, san vilipesa. Benchè nessnno mi segna, benchè nessun m'accompagni, volero io sola da mio padre, mi getterò nelle sue braccia; gli narrerò i miei affanni, i miei guai. Da mio padre; sì, da mio padre . . . (s'incammina velocemente.)

1) Lanra (gli corre incontro). Ah padre mio siete qui! Alf. (con sostenntezza). E che pretendi tu da tuo padre? Laur. (con sommessione) Il vostro amore . . Alf. Questo non pnò mancarti, perchè tu ti mantenga o racquisti l'amore di lei (accennando Bernardino).

nur irregeleitetes Herz, erschüttert von der ehrwürdigen Wahrheitsstrenge des Vaters, in sich kehre und eine überzeugende, von der Tochter auch mit bescheidener Unterwürfigkeit angelobte Besserungsreue verbürge [1]) — solche bewältigende Vorzüge von edelster Wirkung würden diese Schlussscene von Albergati's kleiner anspruchsloser Sittenkomödie den vorzüglichsten kathartischen Ausgängen der kleinen und grossen Lustspiele anreihen, wenn der Strafsermon mehr dialogisch durchbrochen wäre. Doch lässt der kunstverständige Dichter der väterlichen Strafrede noch ein belustigendes Endegut folgen, das zwischen Lorenzo und dessen Ehehälfte, Frau Domenica, spielt. Sign. Bernardino's Anweisung: dass künftig für den Marchese Aurelio ein für allemal Niemand zu Hause ist, verspricht Lorenzo nicht nur pünktlich zu befolgen: er will noch ein Uebriges thun, und den Ruffino, wenn sich derselbe im Hause blicken lasse, die Treppe hinunterwerfen. Darüber bekommt Domenica sogleich den Schwindel. Sie sieht einige „dunkle Punkte“ vor den Augen, schreit Ahi! ahi! . . oimè! . . und fällt auf's Sopha hin in eine convulsivische Ohnmacht. „Das Heilmittel!“ ruft Lorenzo, „schnell das Heilmittel!“ und holt einen dicken Stock, vom Kaliber des Aesculap'schen Spazierstocks, entschlossen das Arzneimittel wirksamer als sämmtliche Stipites Dulcamarae (Bittersüssstengel) augenblicklich zu appliciren. „Nein, mein bester Mann“ — fährt Domenica aus der Ohnmacht empor — nein um Barmherzigkeits willen. Die blosse Furcht genügt und ich schwöre dir zu, dass ich keine Convulsionen mehr bekommen will. Lorenzo verzeiht, umarmt seine Frau mit dem Segensausruf: „O treffliches Recept des Dottore Francuccio.“ Laura fragt: Was mit dem Recept gemeint sey? Bernardino liest von einem Zettel den Reimspruch:

---

1) D. Alf. T'hanno persuasa le mie parole? Se ti hanno persuasa come credo, questi è un nuovo indizio securo di tua virtù. Si, figlia si, amatissima figlia mia, era già nell' animo tuo la persuasione d'avere il torto, e la disposizione a pentirti; io colle mie parole non ho fatto che dartene l'ultimo eccitamento . . . E del Marchese Aurelio in questa casa non se ne parli mai piu. Laura. Si, ancor io così voglio e prometto che sarò in avvenire e moglie e figlia e dama.

„Mit Spott, Nichtachtung oder mit dem Knüttel
Heilt man jedwedes Frauenkrampfgeschnüttel." [1])

Das Recept ist von Dottore Francuccio, und der „bastone" ein Sprössling von Aesculap's Spazierstock.

Der aus einem Briefe des Marchese Albergati an den Herausgeber des Teatro moderno applaudito [2]) von diesem mitgetheilte Auszug mag auch hier eine Stelle finden:

„Ich verlange, und mit mir verlangt es die Vernunft, wahre Charaktere, eine einfache Führung der Fabel, lebhaften Dialog, überall Naturwahrheit, nirgend Schlüpfrigkeit, kräftige Grundsätze einer gesunden Moral, die jedoch mehr durch die Handlung selbst und die Auflösung, als durch lästige Sentenzen und wortreiches Gerede zum Ausdruck käme. Ich verlange, dass nur ein kleiner Theil des Drama's dem Auge, der überwiegend grössere Theil desselben dem Herzen und Geiste des Zuhörers gewidmet werde." Rücksichtlich der erwähnten Strafrede von Laura's Vater Alfonso am Schlusse der eben besprochenen einactigen Komödie „Le Convulsioni" bemerkt Albergati in dem Briefe: „Es ist nur zu wahr: in der letzten Scene ist jener Vater Alfonso ein widerwärtiger Vielredner. Meine Ihnen bekannte Trägheit hat mich immer abgehalten, Hand anzulegen und jenen Ermahnungsschwall zu theilen und in die Form eines Dialogs zu bringen." [3])

Die beiden besprochenen, in die „Raccolta" [4]) als Albergati's werthvollste Stücke aufgenommenen Komödien werden hinreichen,

1) Col disprezzo e lo scherno, o col bastone
Si sana ogni donnesca convulsione.

2) T. VI. p. 100 ff. — 3) „Voglio, e meco lo vuol ragione, caratteri veri, condotta semplice, dialogo vivace, natura in tutto, lubricità in nissun luogo, robuste massime della più sana morale, ma espressa piu assai dall' azione, dal fatto, e dallo scioglimento, che dal tedio di continue sentenze, o della frequente vociferazione di lunghe parlate. Voglio che poca parte del dramma si dedichi al occhio, ma quasi interamente dedicato venga al cuore e alla mente dell' ascoltatore . . Si è pur vero: nell' ultima scena quel signor padre Alfonso è uno stucchevole sermoneggiatore. La mia pigrizia, che voi dovete conoscere, mi ha sempre impedito di porvi mano, e di spezzarce e di ridurre in dialogo quei sermocini . . . Bologna 9. Ag. 1796." — 4) Raccolta di Commedie scritte nel secolo XVIII. Vol. I. Milano 1827. p. 257—365.

um von der Geistesart und dem komischen Styl des Bolognesischen Senators und Lustspieldichters eine Anschauung zu geben. Doch glauben wir, den übrigen Komödien des ausgezeichneten Lustspieldichters so viel Beachtung schuldig zu seyn, dass wir deren Titel mindestens aufzählen. Wir lassen sie in der Reihe folgen, wie sie in der von Albergati selbst besorgten Ausgabe seiner Komödien in 6 Bänden [1]) verzeichnet stehen.

I. I Pregiudizj del fálso onore (Die Vorurtheile der falschen Ehre). Com. di tre atti in Prosa. Dargestellt in Bologna und Ferrara von mittelmässigen Schauspieltruppen ohne sonderlichen Erfolg. [2]) In Venedig konnte sie gar nicht gespielt werden, weil sich keine Schauspielerin dazu hergeben wollte, in der Rolle eines hässlichen und närrischen alten Frauenzimmers aufzutreten. Die Komödie ist gegen das Duell gerichtet.

La Tarantola. 1 Act.

Oh! che bel caso! (O des schönen Falles!) 1 Act.

Il Matrimonio improviso. (Die unvorhergesehene Heirath.) Farsa, 1 Act.

II. Emilia, Dramma di 5 Atti in Prosa. Nach dem Französischen.

Rodolfo. Dramma di 5 Atti in Prosa. Der Stoff ist der Novelle des Cervantes: Die Macht des Blutes (La fuerza del sangue) entlehnt, welche auch Madame Gomez übersetzte und in ihre Sammlung von Erzählungen (Journées amusantes) aufnahm.

Il Gazzettiere (der Zeitungsschreiber). 1 Act.

III. Il Prigionere (der Gefangene). In versi sciolti. 5 Acte, 1773, gekröntes Preisstück. Dieser Band enthält: „Le Convulsioni."

Il Pomo (der Apfel). 1 Act.

L' Uomo di garbo (der Ehrenmann). Kom. in 2 Acten. Tendenz ähnlich wie in Federici's „falsche Biedermänner."

La Notte. 1 Act. Wider die gegen unverheirathete Mädchen geübte Strenge, und die allzugrosse gegen verheirathete Frauen obwaltende Nachsicht gerichtet.

---

1) Collezione completa delle commedie di Francesco Albergati Capacelli accresciute e corrette da lui medesimo. Ed. sec. etc. Bologna 1801.
2) Der Zeitpunkt ist nicht angegeben.

IV. Il saggio amico. (Der verständige Freund.) 3 Acte in Prosa.

Il Capricioso. Farsa, 1 Act.

L'Accademia di musica (Die musikalische Akademie). 2 atti. Prosa. Gewidmet der Accademia degli Unanimi zu Turin, und gespielt auf Albergati's Haustheater von ihm und seiner Familie.

L'Amor finto e l'Amor vero. (Die geheuchelte und die wahre Liebe.) 1 Act. Pr.

V. Le Vedove inamorate (Die verliebten Wittwen). In versi sciolti. 3 Acte.

Amor non può celarsi (Liebe lässt sich nicht verbergen). Com. versi sciolti. 5 A.

La Vendetta virtuosa. (Die tugendhafte Rache.) Drama. 5 Acte. Prosa.

VI. Il Sofà. Commedia. 5 Acte. Prosa mit Versen vermischt. Eine polemische, gegen Gozzi's Maskenmärchen und in seiner Manier geschriebene Komödie.

L'Ospite infedele (Der ungetreue Gast). Atti 5. In versi sciolti. (Fünffüssige Jamben.) Geschrieben 1774.

I Ciarlatani per Mestiere. (Die Marktschreier von Profession.) Comedia inedita. Atti 3. Prosa. Die einzige von Albergati's Komödien, die früher gedruckt als gespielt wurde.

Die einactigen Komödien sind bereits angeführt. [1])

Dieser Band enthält auch: Il Ciarlatore maldicente.

Von Albergati sind auch Novelle morali erschienen. Bologna 1783. 2 Vol.

### Alessandro Pepoli (Ercole Conte). [2])

La Scommessa ossia La Giardiniera di Spirito.
Die Wette oder Das gescheidte Gärtnermädchen.

Baronessa d'Aspravilla, eine alte auf ihren Stammbaum lächerlich eingebildete Närrin, wettet 100 Zecchinen gegen den

1) S. o. S. 12. — 2) Geboren 1757 Venedig. Gab heraus 1787—1788

Marchese Anselmo Filandri, ihren langjährigen Freund: dass ihr Neffe und Mündel, der junge Conte Alfonso Riccagnoli, sich nicht unter seinem Stande verheirathen werde. Auf einem Spaziergang im Garten der Villa Riccagnoli, in der Nähe einer italienischen Provinzialstadt, kommt die Wette zur Sprache. Die alte Baronin lustwandelt zwischen zwei Cavalieren aus dem Stegreif, an jedem Arme einen; zwei verkappten Landstreichern, wovon der eine sich Polifonte Squartati nennt und für einen Preussischen Cornet, der andere, Don Eugenio Farabutti, ein toscanischer Abenteurer, für einen Cavaliere aus Piemont sich ausgiebt. Die Baronin ist so sicher ihrer Wette wie ihres Stammbaumes, den sie vom Holze des trojanischen Pferdes ableitet [1]; und so gewiss, wie ihres unfehlbaren Scharfsinns, den alle Welt, bis auf den Marchese Anselmo, bewundert [2], der durch den Verlust seiner 100 Zecchinen eines Besseren belehrt werden soll. Dem lebhaften Gespräch auf der Morgenpromenade, an welchem sich die beiden fahrenden Strolche mit den abenteuerlichsten Ueberbietungen im Bewundern des Scharfblicks, der untrüglichen Voraussicht und, im Stillen, der guten Küche ihrer gastfreundlichen Wirthin betheiligen, gesellt sich bald auch der junge Conte. Mit heiterem Spotte verlacht er den Einfall des Marchese, und nimmt die Wette gegen diesen zur Hälfte auch für seine Person an, auf die er so stolz ist, wie seine Tante, die Baronessa, auf ihren Ahnherrn, Cornificio, Oberkoch bei König Dardanus, dem Gründer von Troja [3], und der dabei stand in der Küchenschürze mit dem Bratspiess in der Hand, als der troja-

dramatische Versuche nach einem neuen dramatischen System. 1795 übersetzte er Milton's Paradise lost. Graf Aless. Pepoli besass in Venedig eine Druckerei, aus welcher verschiedene werthvolle Ausgaben hervorgingen. Ob seine Werke mit dazu gehörten — Dramatici certant. Jedenfalls gehört nachstehend erörterte Komödie zu seinen bessern Lustspielen. Alessandro Conte Pepoli starb in Florenz 1796.

1) „Ich habe dir den Samen jenes trojanischen Blutes eingeflösst, das in unsern Adern fliesst", sagt sie zu ihrem Neffen. (Vi ho instillato nell' amma i semi di quel sangue trojano che si scorre tra le vene. . . .) — 2) Il solo marchese Anselmo non si è mai degnato di attribuirmi qualche piccolo merito d'ingegno. — 3) dal nostro antinato Cornificio primo coco del re Dardano fondatore di Troja.

nische Oberpriester vor dem hölzernen Pferde warnte, und die Warnung durch einen gegen dessen Bauch mit dem Bratspiess geführten Stoss bekräftigte, welchen er dem Stammvater der Familie Riccagnoli, dem Oberkoch Cornificio, zu dem Zweck abgenommen. Seit der Zeit führt das Familienwappen ein hölzernes Pferd im mittlern Felde mit einem Küchenspiess im Leibe.

Den zweiten Titel der Komödie vertritt Annetta, die junge schöne Gärtnerin auf dem Landschlosse der Herrschaft Riccagnoli, und den Beinamen: „die geistreiche Gärtnerin", die Gärtnerin von Geist, vertritt der Geist der Mädchen und Frauen, welcher stets verneint; mit den Lippen verneint, was ihr Herz im Stillen bejaht. Annetta liebt den jungen Conte, behält aber so viel Herrschaft über ihr Herz, dank jenem Mädchen- und Frauengeiste, dass der junge gnädige Herr, der die hübsche kleine Gärtnerin wie eine Frucht seines Gartens zu pflücken dachte, ihrem Herzen das „Ja" nur vor dem Traualtare abringt. Die Mädchenkünste und Listen, die Annetta ins Spiel setzt, um ihren jungen verführerischen, siegesgewohnten gräflichen Gutsherrn in wenigen Komödienstunden dahin zu bringen, dass er sie auf den Knieen beschwört, sich zur Stelle mit ihm trauen zu lassen, füllen die drei Acte, ohne weitern Aufwand an erfinderischen Umgarnungen seitens der schönen Gärtnerin, als jener von der ersten Gärtnerin, ihrer Altmutter Eva, vererbte Geist jedem reizenden Mädchen an die Hand giebt.

Nach einem Begegniss mit dem jungen Conte Alfonso, in Gegenwart ihrer unzertrennlichen Begleiterin Rosina, wobei Annetta, mit der geschämigen Reizbarkeit einer Mimose, vor jeder noch so unschuldigen Galanterie des jungen Herrn zurückbebt, beruft sie sich gegen den Vorwurf der Freundin, dass sie den jungen Grafen durch ihre Sprödigkeit zu sehr verletzt haben möchte, auf die Lehre, die ihr vor fünf Jahren, da sie noch ein Kind war, die selige Gräfin, Mutter des Conte, eingeprägt: „Jeden Liebesantrag, besonders von einem günstiger gestellten Mann, mit einem zurückweichenden „Nein" zu begegnen, obgleich im Innern ein entschiedenes „Ja" sich rege. „Glaube, Kind, bei den Männern thut das „Nein" Wunder: So lernen sie, während sie sich verlieben, ein Mädchen zugleich achten, und du gelangst leichter

zum Ziele deiner Wünsche."[1]) Dass die gute Lehre der Gräfin Mutter sich an dem Sohne bewähren sollte, ist ein feiner Zug in der durch Originalität nicht gerade ausgezeichneten Komödie. Die Lehre überliefert ja auch nur das Mutter-Vermächtniss der genannten ersten Gärtnerin, Mutter Eva; und Annetta ist ein Gärtnermädchen von so viel Mutterwitz, dass sie die Lehre eben so gut geben als empfangen konnte. „Ich will ihn an mich fesseln mit Süssigkeit in den Augen und mit Strenge auf den Lippen."[2]) Die Gräfin-Mutter hat in der Schülerin ihre Meisterin erzogen. Mit welcher Meisterschaft wird Annetta nicht erst den Funken Eifersucht zur Flamme anzublasen, und an der Flamme ihre Hochzeitfackel anzuzünden wissen! Um Eifersucht im Herzen eines durch reizendes Widerstreben aufgeregten jungen Grafen zu wecken, dazu ist selbst eine Vogelscheuche gut genug. Um wie viel mehr zwei solcher Lumpenritter wie der „Preussische Cornet" Polifonte und der „Piemontesische Cavaliere" Farabutti. Beide möchten die schönen Gärtnermädchen heimführen, dem Grundsatz des Cornet gemäss: „Ein gut verheiratheter — nämlich mit einem hübschen Weibchen verheiratheter — Abenteuerer verdirbt niemals."[3]) Cavaliere Farabutti giebt in einem Aparte den Commentar dazu: „Der da (der Cornet) würde sie nach Lüttich, Strasburg, Spa führen — kurz er würde genau das thun, was ich thäte. Aber" — fährt er gegen den Nebenbuhler los — „beim Himmel! eh du sie bekommst, soll sie keiner von uns besitzen, du Preusse von Porzellan."[4]) Ein Zweikampf entwickelt sich aus dieser beiderseitigen eisenfresserischen Brautwerbung, in Gegenwart von Annetta und Rosina, wie zwischen zwei wirklichen Feldscheuchen, die einander mit Stöcken in den

1) Pensa anzi a tirar sempre indietro e a dir di no, benchè l'interno stimolasce pel sì. Credemi che cogli uonimi il no giova costantemente („nützt das Nein immer"): così imparano a stimare e ad innamorarsi nel tempo stesso, ed è più facile che tu arrivi ad aver ciò che brami. I. Sc. 5.
2) Ann. Io certo tenterò di legarmelo colla dolcezza negli occhi e col rigor sulle labra. — 3) L'avventuriere bene ammogliato non perisce mai. —
4) Eug. Farab. (Costui se la condurrebbe a Liegi, a Strasburgo, a Spa. Farebbe insomma quello che avrei appunto fatt' io.) Ma giur' al cielo, piuttosto che l'abbi tu, non l'avremo nessun de' due, Prussiano di porcellano.

hölzernen Armen gegenüberstehen, beschrieen und umkeift von hadernden Sperlingen, deren Spott sie geworden. Das Keifen zieht den Conte herbei. Die Lumpacivagabunden halten es für gerathen, aus Rücksicht auf die guten Schüsseln und das gute Nachtquartier, sich bis auf Weiteres zu vertragen. [1]) Der Funken Eifersucht aber ist von dem Zunder der beiden Plunder-Rivalen ins Herz des jungen Conte übergesprungen, und zündet um so heftiger, als der junge Graf die Ursache des Haders nur argwöhnt, und Annetta seinem ungestümen Drängen, ihm den Grund anzugeben, sich durch schnelle Flucht entzieht. Er stürzt in den Palast zurück, Liebeswuth im Herzen, und entschlossen, diese Wuth zugleich mit seiner gekränkten Eigenliebe, durch die Eroberung der Gärtnerin, noch heute zu befriedigen. [2])

Mit dem Schwur, die Scharte seiner durch Annetta verdunkelten Eroberungsgewissheit zur Stunde auswetzen zu müssen [3]), beginnt Conte Alfonso den zweiten Act, und in derselben Scene lässt sein Liebesehrgeiz seiner Leidenschaft für Annetta die Zügel so verhängt schiessen, dass der Schwur an der listig vorgeschützten Fragebitte der Schelmin: der junge Herr möchte ihr rathen, welchem ihrer Freier in der Stadt sie den Vorzug geben solle, zerschellt, und als Liebeserklärung, lodernd wie Phaetons zertrümmerter Wagen, zusammenbricht. „Mein Gott", ruft die verwirrt sich stellende, aber im Herzen frohlockende Gärtnerin — „Mein Gott! gnädiger Herr — wie feuerroth ich bin! Was sprechen Sie da? Wollen Sie meiner so arg spotten?" [4]) Und als sein Ungestüm der Liebeserklärung die Wendung giebt: Ihr seine Hand anzubieten, verböten ihm gesellschaftliche Rücksichten; wenn sie aber seinem Liebesentzücken ihre Freier opfern, und um diesen Preis die Seinige werden könne, so wolle er sie mit Gold und allen Glücksgütern überschütten: da wird Annetta

---

1) Polifonte (heimlich zu Farabutti). Ehi, amico, per ben comune differiamo le collere; se no, in breve perderemo tutti due Baronessa, giardiniera, e, quel ch' è peggio, pranzo, cena e un buon letto. — 2) e poi ritorniamo ad eseguire, e dentro d'oggi, la giurata amorosa conquista. — 3) Non sàra detto che il conte Alfonso Riccagnoli non abbia di riuscire con una miserabile giardiniera. — 4) Ann. Oh Dio! Eccellenza, son tutta rossa. Che mi ha detto mai? Vuol burlarsi in tal maniera di me?

ernstlich roth, aber vor Unwillen, und lässt ihn stehen, davon eilend mit einem barschen Knix und mit den Worten: „Wiewohl nur ein Landmädchen, so denk' ich doch besser von Cavalieren, wenn diese wirklich so denken sollten. Verzeihen Sie, gnädiger Herr, wenn ich mich entferne." [1])

Das „Nein" thut Wunder, lautete der Wahrspruch der Gräfin Mutter; voraus wenn das „Nein" von einem so kurzabfertigenden Knix den scharfen Accent bekommt, und von einer solchen Zornröthe entrüsteter Mädchenwürde beleuchtet wird. Und noch vor Ende des zweiten Acts geschieht das Wunder in einer gar eigenen Scene, wo die beiden Lumpenritter ihren Span um Annetta zum Austrag bringen, und der Preussische Cornet nun wirklich vom Leder zieht, und seinem Nebenbuhler, dem Piemontesischen Strolch-Cavalier, die Klinge, zum erstenmal in ihrem Leben, aus der Scheide kitzelt. Wunderliches Duell, ausgefochten mit den verwegensten Ah's! beiderseits, und in Gängen, angeleimt wie die eines Weihnachtspferdes, abwechselnd mit jenem berühmten Schritte, den der Muthige zurückthut, beiderseits, bis der Piemontese von dem doppelten Ah, ah! des Preussischen Cornets und dessen halbem Schritt vorwärts niederstürzt, brüllend statt Ah: „Oimè! ich bin todt." Hiezu kommt Annetta mit Rosina. Der Cornet hat sein tapferes Ah ah-Schwert dem von selbst umgefallenen Piemontesen auf die Brust gesetzt, mit einem donnernden „Ergieb dich!" Annetta bittet den Signor Cornetto um Schonnng des Besiegten. Polifonte wischt das Blut von der Klinge ab, über dessen Verbleib Farabutti, auf Annetta's Frage, wo es sich eigentlich befinde? er die Auskunft giebt: „Inwendig im Körper." [2]) Der Cornet schenkt, aus Rücksicht auf Annetta's Fürbitte, dem Besiegten grossmüthig das Leben. Als sie vernimmt, dass sie die Ursache des mörderischen Zweikampfes, erklärt Annetta, ihr gebühre die Entscheidung. Flugs hat sie ihr Plänchen fertig, das dem Wahrspruch der Gräfin-Mutter, dem „Nein", den Kranz aufsetzen soll: den Brautkranz. Flugs eilt Rosina,

1) . . . bench' io sia una ragazza di campagna, so pensar meglio dei cavaliere, se è vero che pensino essi così. Mi perdoni, Eccellenza, ma vado. — 2) Ann. Il sangue dove è? Eng. Oh bella! in corpo.

auf Annetta's heimlichen Wink, den Cecco herbeizurufen, einen Bauernburschen, der zu Annetta's gehänselten Bewerbern gehört. Im Nu ist Cecco zur Stelle. Im Husch fasst ihn Annetta bei der Hand, und stellt ihn wie der Blitz den beiden Kämpfern als ihren Bräutigam vor. „Was wird mein König, was wird Preussen, was mein Regiment zu diesem Schimpfe sagen?" [1]) hat der Lump, der Polifonte, die Frechheit auszurufen. Unser Komödiendichter, weit entfernt, auf Preussen und Piemont ein Ridicul zu werfen, wählte im Gegentheil die beiden damals durch Waffenthaten und in Kriegführung in Italien angesehensten Staaten absichtlich als den täuschendsten Deckmantel für Abenteuerer, sich in die vornehme Gesellschaft einzuschleichen und unter einer so empfehlenden Maske ihr Wesen zu treiben. Friedrich d. Gr., der sich mit Lumpengesindel herumschlagen musste, davon konnte er nicht träumen, dass unter der Aegide seines Namens solches Lumpengesindel wie der Polifonte und der Farabutti sich herumschlagen würde. Und wie herumschlagen! Die beiden abgerichteten Flöhe des Marktgauklers führten, damit verglichen, Achilles- und Hektorkämpfe aus. Pepoli's zwei Schmarotzer-Duell-Insecten vereinigen sich augenblicklich gegen Cecco, um den Bevorzugten todt- oder auszustechen. Annetta schreit um Hülfe, ruft nach dem Conte, auf den ihr anschlägiges Herz es doch allein absieht, und um dessentwillen sie diese ganze Theatermachinerie in Bewegung setzt.

Der junge Conte erscheint, sie trägt ihm die Sachlage vor, und glaubt nur in seinem Sinne zu handeln, wenn sie, statt Einem von diesen zwei „edeln Ausländern" [2]), dem Cecco, dem sie von Herzen gut sey, die Hand reiche. Die Eifersucht des Conte geräth ins Wallen, Sieden, Blasenwerfen, und kocht seinen Zorn krebsroth. Er nimmt Annetta bei der Hand, tritt abseits mit ihr, und stottert in Liebeswuth: sie dürfe und solle keinem Andern angehören, als ihm. Annetta. „Wie denn, da ich doch Ihre Frau nicht werden kann? . . Conte. Aber meine Geliebte, und ganz mir angehören. . . Ann. Verzeihen Sie, gnädiger Herr, Sie wollen wieder meiner spotten, oder mich kränken.

1) Che dirà il mio Re, la mia Prussia, il mio reggimento, sapendo un affronto si fiero? — 2) nobili forestieri.



Ich darf nicht hoffen, ihre Gattin zu werden, doch will ich eben so wenig mich als ihre blosse Geliebte entehren. Gestatten Sie daher, dass ich mein Glück in der Weise sicherstelle, wie ich es erreichen zu können hoffen darf.“ [1])

Dieses „Nein“, mit Cecco als Tüpfel auf's I, legt die Axt an die Wurzel des — Stammbaums, dessen Sturz den schon erwähnten Kniefall des jungen Conte Riccagnoli vor der kleinen Gärtnerin Annetta nach sich zieht, die der Stammhalter des altgräflichen Hauses himmelhoch anfleht, ihn zu heirathen, und in seinen Armen, als seine Gattin, den Cecco zu vergessen: „O Schmach! O Wette! O Verhöhnung! O Stammbaum! O Ahnen und Wappenschilder! Wie wenig seyd ihr werth im Vergleich eines schönen Mädchens, das man zu erwerben strebt, ohne zu wissen, ob man es erlangen kann. Sieh hier deinen Gutsherrn zu deinen Füssen. Geschwunden sind die Vorurtheile, und mir bleibt nichts als die Hoffnung deines Trostes. Dein Gatte! sprich, könntest du mich lieben? Ann. (nach einer kleinen Pause mit Innigkeit ihn umarmend, indem sie ihn erhebt.) Oh gewiss! Anbeten werde ich Sie, den ich stets angebetet, den ich auch jetzt anbete. Ich liege in Ihren Armen. Die Liebe ist erfinderisch, Sie werden ihr Nachsicht schenken.“ [2])

Das Alles geht angesichts der zwei fahrenden Ritterlumpe vor, des maulgaffenden Cecco, der Rosina, und noch eines Dieners hinter dem Busch, der das Ereigniss der Baronessa melden will in gestrecktem Galopp, und als Botenlohn zuerst von dem Marchese ein halb Dutzend Tölpel an den Kopf und eben

1) Ann. Perdonatemi, Signor padrone, voi volete di nuovo o burlarmi o mortificarmi. Non posso sperare di esser mai vostra consorte, ma non voglio nè meno il disonore di essere la vostra semplice amante. Permettetemi dunque ch'io stabilisca la mia felicità in quel modo in cui posso sperarla. — 2) Conte . . . Oh biasimo! Oh scommessa! oh derisione! oh albero! oh quarti! quanto poco valete a paragone d'una bella ragazza che si cerca, e non si sa se si possa ottenere! (s'inginocchia.) Eccoli a vicenda un padrone a tuoi piedi. Sono svaniti i pregiudizj, e non mi resta che la speranza della tua consolazione. Tuo sposo, di, mi amaresti? Ann. (dopo breve pausa abbracciandolo con passione lo rialza.) Ah! Si, vi adorerei, v' ho adorato e v' adoro. Sono nelle vostre braccia. L'amore è ingegnoso, sappiatelo compatire

so viele Tritte vor dessen Gegentheil erhält, denen nur der fallende Vorhang des zweiten Acts ein Ziel setzt. Aber lediglich um die Fortsetzung dem dritten und letzten Act in die Hände zu spielen, mit der Variation, dass, statt des Marchese, die Baronessa den Botenlohn dem Diener zukommen lässt, nur dass sie, statt des halben Dutzend Tölpel, ihm eine gleiche Anzahl Esel an den Kopf wirft und statt der Fusstritte vor das Gegentheil, was sich für eine Dame nicht schicken würde, Obrfeigen an des Gegentheils Gegentheil austheilt, da jenes keine Ohren hat: So unglaublich scheint dem Marchese und der Baronin die Nachricht, und letzterer so durchaus unvereinbar mit ihrem Scharfblick! Als nun der wackere Marchese Antonio Filandri sich an Ort und Stelle von der vollen Wahrheit überzeugt hat und zurückgeeilt kommt, und der Baronessa, gegen den Vortheil seiner Wette und aus reinem Eifer für die Familienehre, meldet: es sey kein Augenblick zu verlieren; das Paar sey auf dem Wege zur Traukapelle, begleitet von dem Preussischen Cornet und dem Piemontesischen Cavaliere als Zeugen; noch könne die Baronessa als Tante und Vormünderin Einspruch erheben — nimmt etwa die Baronessa d'Aspravilla guten Rath an? Sie sitzt da, ungläubig gelassen und unbeweglich, als hätte auch sie keine Ohren, oder sässe darauf. Nachdem sich der ehrenwerthe Marchese eine ganze Scene hindurch mit den brennendsten Vorstellungen zum Einschreiten abgeäschert, verharrt die Baronessa in ihrer pagodenhaft-breiten Unbeweglichkeit, den Marchese bedeutend: „Ich sage euch, dass ich durchaus nicht meinen Verstand, wie ihr den euren, verlieren mag. Ich achte eure Nachricht nicht so viel; es ist unmöglich.“ [1] Gerade wie Carl X. die ersten zwei Julitage 1830; oder wie Louis Philipp noch am Vorabend der Februarrevolution zu Neuilly die Meldungen von den Vorgängen in Paris mit dem ironischen Lächeln abwies: „propos de café, Kaffeeschnack!“ Es kann sich ereignen, dass eine ganze Dynastie eine Baronessa d'Aspravilla, donna avanzata e ridicola, „eine alte lächerliche Dame“ wird, die auf einem Vulcan breit gemächlich dasitzt wie eine chinesische Pagode, mit dem Kopfe wackelnd: „Es ist

1) Vi dico che non voglio mica perdere il senno con voi; non vi bado un zero; non è possibile.

nicht möglich" — bis es „zu spät"; bis die Ringe oder die Dynastien gewechselt worden, wie hier, wo der junge Conte Alfonso mit der Gärtnerin Annetta, als seiner angetrauten Gattin, begleitet von den beiden Trauzeugen Polifonte Squartati und Don Eugenio Farabutti, von Cecco und Rosina, vor die gnädige Frau Tante treten, und um ihren verblüfften Segen bitten. Sie aber, statt zu segnen, bricht in den Weheruf aus: „O Ahnengeschlechter! o edles Blut der Riccagnoli! O meines Urahns Cornificio beschmutzte Küchenschürze!" [1]) und verweigert den Segen so lange, bis sich der Marchese anheischig macht, nach Empfang der Wettsumme die Abstammung der Annetta vom Griechen Sinon mit abgeschnittenen Ohren heraldisch nachzuweisen, welcher Sinon in dem hölzernen Pferdekoloss, mit Hülfe dessen Troja erobert worden, noch selbige Nacht Beilager hielt mit einer nahen Verwandten des Oberhofkochs Cornificio, mit der Küchenmagd des Königs Priamus. [2]) Baronessa. „Ihr gebt mir das Leben wieder. Umarme mich, Annetta, um diesen Preis verzeih' ich dir." [3]) Gleichzeitig trifft ein Schreiben vom Stadtgouverneur an die Baronin ein, das die Stammtafel der beiden verkappten Vagabunden auf die erste Tafel zurückführt, die dem ersten Prangersteher vor der Brust hing, und ihren Stammbaum auf den ersten besten Schandpfahl. Zugleich kündigt der Stadtgouverneur die Ausweisung der Landstreicher an aus Stadt und Gebiet. Polifonte und Farabutti sehen sich verdutzt an mit der stummen Frage: Wohin? Farabutti ergänzt die stumme Vorfrage mit der erwägungswürdigen Nachfrage: „Wohin nun unsere Schritte lenken? In ganz Europa giebt es keinen Winkel mehr, wo uns nicht dasselbe passirt wäre." [4]) Polifonte mustert die

---

1) Oh quarti! oh sangue Riccagnoli! Oh Cornificio contaminato! . . .
2) Potrò far discendere Annetta dal greco Sinone che entrò nel gran cavallo di Troja, e poi nella presa della città suddetta ebbe campo d'imparentarsi pure allora colla vostra famiglia, cioè con quella di Cornificio . . . (Auf dieselbe Abstammung berief sich schon 1766 die Sofonisba in einer komischen Oper des Giamb. Lorenzi, s. Bd. VI. 1. S. 300.) — 3) Voi mi renderte la vita: abbracciami, Annetta; a tal prezzo io ti perdono. — 4) Dove abbiami d'andare ora? Non ci resta più angolo d'Europa, dove non siaci accaduto lo stesso.

übrigen Welttheile, und entscheidet sich für — Mexico [1]), das Eldorado aller Abenteuerer und Strolche.

Eine brave Komödie, um so braver, als sie ein Conte geschrieben, dessen Stammbaum zu den ältesten Italiens gehört; aber für ein Meisterstück wird sie die Nachwelt schwerlich halten — was gilt die Wette?

Zum Besten Derjenigen, welche aus Begierde nach der Bekanntschaft der sonstigen Theaterstücke des Conte Pepoli brennen, geben wir den Titel der Gesammtausgabe derselben an: Teatro del Conte Alessandro Pepoli Tomi I—VI. Venez. 1757—1788. 8°.

**Antonio Simone Sografi.**

geb. in Padua 1760. Studirte im Jesuiten-Collegium, wählte den Advocatenstand, und widmete sich späterhin dem Theater. Die Akademische Gesellschaft in Venedig, deren Hauptvertreter Albergati, Pepoli und der Tragiker Giov. Pindemonti waren, nahm Sografi als Ehrenmitglied auf. Unter A. schrieb er auch ein Drama Camoens, das wir nicht kennen; einen Operntext „Curiazj e Orazj, componirt von Cimarosa, auf dessen Bekanntschaft wir Verzicht leisten. Als unübertroffen wird Sografi gerühmt in der Geschicklichkeit, seine Stücke in Scene zu setzen. Der Sturz der Venezianischen Republik führte ihn nach Padua zurück. Hier liess er in seinem Garten ein ländliches Theater errichten. Starb 1825.

Olivo und Pasquale. [2])

Der Titel der Komödie ist eine Firma. Olivo und Pasquale sind Brüder und Geschäftsgenossen in Lissabon. Olivo, von strenger, rauher Gemüthsart; Pasquale, die Gutmüthigkeit selbst, der aber aus Anhänglichkeit und aus Furcht vor dem Bruder sich auch, wenn dieser grollt und poltert, als treuer Compagnon erweist Olivo hat seine Tochter Isabella einem wohlhabenden Kaufmann aus Cadiz, Namens Monsieur la Bross,

1) altro buco non ci resta che in America. Andiamo a tentare la nostra fortuna nel Messico — 2) Olivo e Pasquale, Commedia. Aufgef. im Theater S. Giov Crisostomo zu Venedig, Herbst 1794.

zugesagt, welcher zur Vermählung mit Isabella erwartet wird. Diese liebt aber den Camillo, Geschäftsgehülfen ihres Vaters. Von ihrer Liebe weiss, ausser Camillo, nur ihre Tante, Madame Giuseppina, Gattin des Pasquale, und Metilde, deren Kammerjungfer. In Gegenwart der beiden Mitwisserinnen um das geheime Herzensverhältniss erklärt Isabella: ihr Entschluss sey gefasst: Eh' sie den Camillo aufgiebt, stürzt sie sich aus dem Fenster; und erklärt Camillo: Eh' er von Isabella lässt, stürzt er sich in einen Brunnen. Metilde wäre keine Kammerjungfer, wenn sie das zugäbe und nicht das Liebespaar zugleich mit der Komödie unter die Haube brächte. Ihr Rath ist: zuvörderst die beiden Stürze, durch's Fenster und in den Brunnen, an den Nagel zu hängen. Dann soll Isabella den Bräutigam aus Cadiz gleich nach der Ankunft bei Seite nehmen, und ihm unter vier Augen das Geständniss ihrer Liebe, zu Camillo nämlich, ablegen, und diese Liebe mit so brennenden Farben schildern, dass der Bräutigam aus Cadiz, Monsieur de la Bross, der ausserdem ein seelenguter Mensch seyn soll, aus Scheu, sich die Finger zu verbrennen, die Hand zurückzieht, und lieber, wenn er ein Ehrenmann ist, mit ihnen gemeinschaftlich zu Gunsten Isabella's wird intriguiren, als sie heirathen wollen. [1])

In der Familie Olivo-Pasquale hält sich seit Kurzem ein Signor Columella auf; laut Personenverzeichniss ein „armer reisender Edelmann“ (povero gentiluomo viaggiatore); weniger euphemistisch ausgedrückt: ein Landstreicher und Schwindler aus Florenz, der aber beides bloss zu seinem Privatvergnügen betreibt, und nach Lissabon hingewandert kam, und in Olivo's Haus sich einquartiert hat, lediglich um seinen Wandertrieb zu befriedigen, und der Familie von seinen Gütern bei und von seinem Palast in Florenz zu erzählen, lauter spanischen Schlössern natürlich, inbetreff welcher er so oft und so anhaltend gelogen, dass er an deren Existenz nun selbst glaubt. Dieser gentiluomo grassirt in der Familie Olivo-Pasquale wie die Grippe, und trägt nicht wenig

1) Confessategli schiettamente la vostra passione; e qui, vedete, qui caricate le tinte de' vostri colori . . . vedrete che scemerà in esso lui il desiderio di possedervi . . . S'egli è un uomo di garbo, anzi che irritarsi, vi sara obbligato, e s'unirà a noi per combinare ogni cosa.

dazu bei, dass Olivo die rauhe Seite noch borstiger hervorkehrt, als gewöhnlich. Columella's Anblick wirkt so indiosynkratisch auf Olivo's Galle, dass Zuschauer nnd Leser stutzig über Olivo's Charakter und dessen Mangel an Uebereinstimmung mit sich selbst werden, und sich fragen müssen: warum ein Mann wie Olivo den Kerl nicht längst zum Hause hinausgeworfen? Die Figur hätte vielleicht durch den Contrast mit Olivo's grimmiger Antipathie komisch wirken können, wenn der Aufenthalt des auf spanische Schlösser umherreisenden Florentiner Edelmanns in diesem Hause gerade und bei dieser Familie irgendwie motivirt, und seine Schrulle ergiebiger verwerthet wäre.

Die erste Vorstellung der Braut in Gegenwart sämmtlicher Familienmitglieder, worunter selbstverständlich der blinde Passagier aus Florenz nicht fehlt, macht auf den glücklich eingetroffenen Bräutigam aus Cadiz einen angenehmen, schmeichelhaften Eindruck. Ihr schüchternes, verlegenes Wesen deutet Monsienr de Bross zu seinen Gunsten. Olivo giebt ihm zu verstehen, dass die Vermählnng noch heute stattfinden soll, und entfernt sich mit den Andern, um das Brautpaar allein zu lassen. Das tête-à-tête nimmt die Wendung, auf die Metilde gerechnet. Die schönsten spanischen Schlösser ehelichen Glücks, die der Bräutigam aus Cadiz auf der bedenklichen Grundlage von Isabella's schüchterner Verlegenheit aufgeführt, zerstieben zu Columella's Besitzungen bei und in Florenz vor Isabella's Erklärung: „Wisset denn . . . dass mein Herz — (rasch) für einen andern Gegenstand oingenommen ist.“ [1]) Metilde's Voraussicht; das tête-à-tête würde einen Ausgang nehmen, wie das zwischen Angelica und Dorval in der analogen Scene [2]) in Goldoni's „Burbero Benefico“, hat die Kammerjungfer nicht getäuscht. Die Scene schliesst hier wie dort mit der freiwilligen Entsagung des edlen Bräutigams, nnd mit seiner Anerbietung: beim strengen Vater sich zu Gunsten Isabella's und ihres Geliebten zu verwenden, nach dessen Namen er, ganz wie Goldoni's Dorval in der entsprechenden Scene, aus Delicatesse nicht einmal fragt. Unser Leser wird aus der nachgoldonischen Komödie wohl von selbst ersehen haben, dass

1) Sappiate dunque . . . che il mio cuore (con rapidità) è prevenuto per altro oggetto. — 2) Att. II. Sc. 17. s. Bd. VI. 1. S. 638 ff.

die Schule den Meister nicht verläugnet, und dass so manches aus Goldoni's fruchtreichem Garten zugewehte Motiv in den Komödien seiner Nachfolger Wurzel fasste und mehr oder minder gedeihlich aufging. Gebrüder Olivo-Pasquale, die nun wieder eintreten, wetteifern in der Freude über das herzliche Einverständniss des Brautpaares, und besiegeln diese Freude, jeder mit einem Kuss auf die Wange des Bräutigams, der vor Küssen und Herzen nicht zu Worte kommen kann, und mit der Exbraut am Arme dem vergnügten Schwiegervater und Onkel zu Tische folgt.

Metilde steht vor ihrer zweiten Aufgabe und sinnt nach: Wer dem Vater beibringen soll, dass Isabella den ihr bestimmten Bräutigam nicht mag, und den Camillo liebt? Warum sie plötzlich von ihrem ersten Gedanken abgeht, dass der geeignetste hierzu der enttäuschte Bräutigam aus Cadiz sey, ist nicht ersichtlich. Noch weniger, warum Metilde den zufällig eingetretenen Columella, Olivo's crêve-coeur, zum Ueberbringer der Hiobspost: Isabella habe dem Bräutigam aus Cadiz einen Korb gegeben, aus dem Stegreif auserlesen. Am allerwenigsten begreift man, welchen Nutzen für das Liebespaar und die Lösung des Knotens Metilde sich davon verspricht, dass sie dem Columella weismacht: Er sey der Gegenstand von Isabella's heimlicher Liebe — ein aus dem Stegreif aufgebundener Bär, der dem bis über seine Wolkenschlösser hinaus entzückten Florentiner Hansdampf auf Metilde's Bemerkung: Isabella wage nicht, ihre Liebe zu ihm dem Vater zu bekennen, den schwindelhaft verwegenen Ausruf entreisst: „Sie hat keinen Muth, es ihm zu sagen? Ich werd' es ihm, ich ihm sagen!“ [1]) In seinem folgenden Monolog rechnet schon Columella aus, wie er die 50,000 Doppelscudi, die Isabella zur Mitgift bekommt, am zweckmässigsten verwenden möchte, und entschliesst sich dahin: für 20,000 Doppelte ein Gut für seine Frau in Toscana zu kaufen. Er liebe den Landaufenthalt, und denkt sich göttlich zu amüsiren.

Während Columella mit Anlegen und Vertheilung der Rester der 50,000 Doppelten beschäftigt ist, und die einzelnen

1) Colum. Non ha coraggio di dirglielo? Glielo dirò io, glielo dirò io!

Posten zu Papier bringt, wird er von Isabella überrascht, die herbeigeeilt kommt, um ihm für sein Erbieten, mit ihrem Vater sprechen zu wollen, ihren Dank auszudrücken. „Ob sie es denn gar so sehr wünsche?" fragt Columella mitgiftselig. Isab. (mit einem Seufzer.) „Ach, wenn Sie in mein Herz blicken könnten!" Columella weint vor Entzücken. Sie freut sich darüber im Stillen, ein Zeichen seiner aufrichtigen Theilnahme an ihrem Liebesglück in diesen Thränen erkennend. Missverständnisse, Täuschungen und Selbsttäuschungen aus selbstgefälliger Einbildung sind, wie seines Ortes dargethan worden [1]), die eigentliche Quelle des lustig-Lächerlichen, des Komischen. Von allen Schulen Goldoni's hat keiner vielleicht aus dieser Quelle so reichlich geschöpft, wie Sografi in der Komödie „Olivo e Pasquale"; hat aber auch keiner es mit dieser Quelle mehr verschüttet, als eben Sografi, weil es ihm mehr darauf ankam, die Selbsttäuschungen und Missverständnisse auf gut Glück zu Situationen auszumünzen, als auf ihren Werthgehalt zu sehen; als sie zu begründen; aus den Intriguen uud den Charakteren folgerecht und einleuchtend zu entwickeln. Columella mag allenfalls Narr genug zu seiner Selbsttäuschung seyn; dieser Narr schwebt aber in der Luft, wie seine Schlösser, uud ist gleichsam nur ein Narr in partibus. Seine Narrheit greift zu wenig in das Stück ein und ist von Hause aus hineinimprovisirt. Nun soll er gar einer von Metilde im Handumdrehen ersonnenen Stegreifintrigue als Düpe dienen, ohne irgend welche Folge für Verwickelung und Entwickelung, als höchstens die Folge, dass ihn Olivo als Verrückten binden und gebunden zum Fenster hinauswerfen lässt. Wenn dies bei der Eröffnung, die Columella dem Olivo macht, nicht geschieht, so hat er es der Hypothesenform zu danken, unter welcher Columella den Olivo den möglichen Fall insinuirt: Isabella könnte einen gewissen Jemand haben, von so überwältigenden Verdiensten, dass sie denselben nicht zu widerstehen vermochte. [2]) „Die Möglichkeit dieses unmöglichen Falls zuzugeben" — brodelt der immer mehr in's Gallekochen gerathene Olivo auf — „würde ich meine

1) Gesch. d. Dram. II. S. 35 ff. — 2) . . . che madamigella in un qualche momento avesso avuto l'incontro di conoscere una persona di merito tale, alle di cui attrative non avesse saputo resistere.

Tochter in ein Kloster sperren, und dann würde ich den Nichtswürdigen, der sich erfrecht hätte, die Einfalt meiner Tochter zu missbrauchen, vom Balkon hinunterschleudern. [1]) Columella, der den Siedpunkt von Olivo's kochender Galle abzuwarten nicht für erspriesslich erachtet, beschwört ihn, sich nicht weiter zu erhitzen: Es sey bloss eine Hypothese, und nichts Wirkliches an der Sache. Olivo. „Wenn ich mich über eine blosse Hypothese so erhitze, könnt ihr euch einen Begriff von der Hitze machen, deren ich fähig wäre, wenn" [2]) — Columella versichert ihm mit drei Superlativen, dass er von diesem Begriff jetzt schon erfüllt sey, und empfiehlt sich seinem fernern Wohlwollen unter den verbindlichsten gegenseitigen Begrüssungen: Col. „Allervortrefflichster Signor Olivo. Oliv. Allerartigster Signor Columella." [3])

Dem Olivo folgt Camillo auf dem Fuss, um Columella, im Namen Isabella's, wegen des von ihrem Vater erhaltenen Bescheides zu befragen. Es stände damit zwar nicht zum Besten, erwidert Columella; er würde sich aber nicht abschrecken lassen. Sie möchte nur fortfahren, ihn zu lieben; dann würden sie bald Allen zum Trotz Mann und Frau seyn. Was erreichte nun die schlaue Metilde mit ihrem Spass? Das Gegentheil von dem, was sie bezweckte, oder bezwecken sollte: Ein gefährliches Zerwürfniss zwischen den Liebenden, und von Seiten des Olivo nur einen ergrimmteren Eifer, die Partie mit Monsieur la Bross schleunigst zu Stande zu bringen, und jeder Möglichkeit, dass seine Enttäuschung in Bezug auf Columella dem Camillo zu gut käme, den Riegel vorzuschieben. Wie verträgt sich das mit dem Lustspiel-Verstand, ohne den das komische Talent lauter Schläge in's Wasser thut? Ohne den eine noch so spasshafte Situation ein bonmot ist, am unrechten Ort und zur unrechten Zeit; und ohne den eine Knotenschürzerin wie Metilde in der Intrigue so

1) In questo non impossibile caso, penserei di mettere in ritiro subito mia figlia . . . E risolverei poi di far balzar da un balcone quel temerario, quell' infame che avessa avuto il corraggio d' approfittarsi della semplicità di mia figlia. — 2) Col. Non vi riscaldate, Signore. È una ipotesi, non c' è nulla di reale. Ol. Se tanto mi riscaldo per una ipotesi, figoratevi di che cosa sarei poi capace. — 3) Col. Compitissimo Signor Olivo. Ol. Gentilissimo Signor Columella.

wirthschaftet, wie die Katze im Hanf. Was thut Camillo? Er verbündet sich mit seinen beiden Principalen, Vater und Onkel, gegen Isabella. Was Pasquale? Er eilt einen Notar holen, der den Heirathsvertrag zwischen ihr und Monsieur la Bross zur Unterschrift bereit halte. Was Olivo? Er geht den Bräutigam aus Cadiz aufsuchen, um ihn hinzuhalten.[1] Warum, muss man fragen, hält sich aber dieser Monsieur la Bross selbst hin? Seine Fürsprache hin? Unwillkürlich drängt sich der Gedanke auf: Metilde habe nur desshalb ihren stumpfen Sauerteig in den Teig geschoben, um das Stück, das mit La Bross' festem Entschluss, von der Partie zurückzutreten, eigentlich schon zu Ende ist, zu drei Acten aufzutreiben, auf die Gefahr, dem Stücke trotzdem einen erzwungenen Abschluss zu geben. Denn selbst der psychologisch allenfalls noch haltbare Grund von Olivo's schliesslicher Einwilligung zu Isabella's Verbindung mit Camillo, der Grund, dass mindestens doch seine bête noire, der Columella, nicht Isabella's Geliebter und Auserwählter — selbst dieser Beweggrund wird nirgend angedeutet; auch nicht von Metilde zur Beschönigung ihrer Marotte von Intrigue angedeutet, sodass diese am Schluss des Stückes noch eine offene Frage bleibt. Die Zerwürfnissscene zwischen Camillo und Isabella; die darauf folgende, wo Columella der betrübt dasitzenden Isabella mit dem Ungestüm eines angebeteten und sehnlichst herbeigewünschten Liebhabers zu Füssen fällt, und die voll Ingrimm ihn abweisende fragt: „Bist du mir denn nicht mehr gut, mein Abgott?" und für ihre zornsprühende Schmähung: „Ich verabscheue, ich verfluche dich", den hinzugetretenen La Bross verantwortlich macht, worauf er, als Olivo's Stimme sein Ohr trifft, sich schleunigst drückt; die Schlussscene des zweiten Actes endlich, wo Isabella, umringt von den Mitgliedern beider Bruderfamilien, die Frage des Notars, ob sie ihrer Verbindung mit Monsieur la Bross zustimme, zum Erstaunen Aller mit einem entschiedenen Nein beantwortet, und La Bross selbst als Anwalt für sie eintritt, mit Berufung auf ihr einem Andern geschenktes Herz, und dies, auf des Vaters Läugnung, durch Columella's Aussage bestätigen

1) Ed io vado a tenere a bada Monsieur la Bross.

lässt, der, von La Bross herbeigerufen, sein Zeugniss der Wahrheit gemäss ablegt: „Ja wohl, die Aermste ist verliebt in mich"; Isabella aber die Blitze des Himmels herausfordert, wenn sie diesen Menschen jemals geliebt, und wenn Camillo nicht ihr einzig Geliebter, ihr Leben, ihre Seele ist — Was fehlt diesen theatralisch bewegten, lustspielgemässen und selbst von komischen Zügen belebten Scenen, was fehlt ihnen zu einer befriedigenden Wirkung? Nichts als der Einklang von Charakter- und Situationskomik mit der psychologischen Motivirung, mit dem Lustspielverstand. So aber ruft die Charakter- und Situationskomik auf die Frage: ob sie eine legitime Verbindung mit dem Lustspielverstand hier einzugehen in der Lage sey? ruft sie, wie Isabella, ein entschiedenes „No!"

Der einzige Unterschied zwischen Olivo's „Ha, ihr Verruchten!" [1]) womit er das sich umschlungen haltende Liebespaar am Schlusse des zweiten Actes andonnert; und Olivo's ingrimmig zerknirschtem Ausruf, womit er am Schlusse des dritten und letzten Actes auf die Frage: ob er noch immer in seiner unerbittlichen Strenge und Härte verharre, antwortet: „Ich bleibe immer Olivo!" [2]) — der einzige Unterschied ist der, dass zwischen beiden Actschlüssen ein ganzer Act in der Mitte liegt, der Alles, nur keine Entschürzung des Knotens ist, keine Entwickelung der Intrigue, keine Auflösung der Dissonanzen und Einstimmung der widerstreitenden Charaktere in die Harmonie einer befriedigenden Ausgleichung und Versöhnung der Conflicte. Es wird eben nur ein Ende gemacht, und dadurch, dass Pasquale aus gerührter Zerstreuung oder aus zerstreuter Rührung den Camillo in das Zimmer nachschiebt, in welches Isabella sich so eben zurückgezogen, und worin auch der Notar mit dem Heirathscontract sich befindet, den er ohne Weiteres von dem Liebespaar unterzeichnen lässt. Von der Anfechtbarkeit eines solchen Ehevertrags zu schweigen, so darf ein an sich noch so komisches Versehen doch nimmermehr die Katastrophe bestimmen, ja als das einige Katastrophen- und Abschlussmotiv sich aufwerfen, und dergestalt eine Nothtaufe, so zu sagen, an der Intrigue verrichten. Ein paar ansprechende Situationen, wie die zwischen Onkel Pasquale und

1) Ah scellerati . . . 2) Io sarò sempre Olivo.

Isabella, zwischen dem angeführten Columella und Metilde, Onkel Pasquale und dem Liebespaar, mit dem er um die Wette in Flammen und Schluchzen ausbricht, können den bezeichneten Uebelstand nicht aufwiegen, der aus einer fehlerhaften Grundzeichnung, wenn nicht aus einem Mangel an dramatischer Einsicht entsprang. Metilde ist unstreitig die verfehlteste Figur. Und wenn sie die Kritik mit dem Eingeständniss entwaffnen zu können glauben sollte, womit sie Olivo's Zorn zu beschwichtigen wähnt: „Ja, Herr, ich war es, ich trage allein die Schuld, wenn eine Schuld vorhanden“: so hätte sie vielleicht denselben Bescheid zu gewärtigen, den sie von Olivo erhält: „Fort auf der Stelle, fort aus diesem Hause.“ [1])

Wir mussten diesen Punkt um so schärfer betonen, da in den „historisch-kritischen Notizen“ des Teatro mod. applaudito die Vorzüge von Sografi's „Olivo e Pasquale“ folgendermassen gerühmt werden: „Ob diese Composition den ihr gespendeten Beifall verdient hat, wird der gebildete Leser nun aus der Einfachheit des Sujets, aus der Natürlichkeit des Styls, aus der Lebhaftigkeit des Dialogs, aus der ununterbrochenen theatralischen Bewegung, am meisten aber aus der feinen Behandlung der Metilde ersehen, die zu verschiedenen komischen Situationen, namentlich zu der überaus ansprechenden Täuschung des Columella, Veranlassung giebt, einem Meisterstück der Kunst, welches einige gelehrte Zuhörer zu der Aeusserung bewog, dass diese dramatische Production als Prototyp der wahren Komödie zu betrachten sey. [2]) Mag der deutsche Leser nach unserer inhaltsgetreuen Darlegung selbst prüfen, ob er dem Urtheil dieser gelehrten Parterre-Gründlinge beitreten kann.

1) Met. Si Signore, sono stata io, ne ho la colpa io, se c' è colpa. Ol. Fuori subito di questa casa. — 2) Se giustamente sia stato applaudito questo componimento, ora la mostra qui ai colti leggitori la semplicità del suo soggetto, la naturalezza dello stile, la vivacità del dialogo, il continuo giuoco teatrale e più di tutto il fino maneggio di Metilde che dà luogo a varie comiche situazioni e principalmente al graziosissimo equivoco di Columella, ch' è un capo d'opera dell' arte, per cui fu detto da alcuni eruditi ascoltatori che questa dramatica produzione era da guardarsi come la vera commedia. (Teatro mod. applaud. Notizie storiche critiche T. I.)

Von Sografi's sonstigen Komödien [1]) kann nur noch, des Titels wegen,

Werther (Verter)

unsere Beachtung einen Augenblick in Anspruch nehmen. Mehr als die Namen von Goethe's Werther und der Hauptfiguren des Romans finden wir in Sografi's Komödie nicht. Die Bezeichnung „Commedia", die einen Lustspielausgang ankündigt, legt schon eine unverknüpfbare Kluft zwischen Goethe's und Sografi's Werther. Eine noch so ernst gemeinte Werther-Komödie wird zur Parodie der Goethe'schen Werther-Idee, die eben nur ein Trauerspiel oder dessen Parodirung zulässt. Goethe's Werther ist ein Charakter, der auch ohne Lotte zu Grunde gehen musste. Schon in seiner scheinbar naiven, idyllischen Stimmung vor der Bekanntschaft mit Lotte liegt der Wurm jener unbestimmten Misslaune, jener zeitkranken Unbehaglichkeit versteckt, aus welcher heraus sich Werther selbst in seiner heftigen Diatribe gegen die „üble Laune" so charakteristisch ereifert. Er gehört zu den prädestinirten, dem Untergange, nicht von einem aus Verkettungen entspringenden Schicksal, sondern von seinem Dämon, geweihten Naturen. Es ist der Dämon der innern Zerrissenheit, des Missbehagens an den bestehenden Zuständen, des Frondirens hergebrachter Ordnungen; aus dem Drange nach neuen unbestimmten Idealen heraus; einer durch und durch revolutionären Stimmung, als Reflex der Zeitstimmung; eines Umwandelungs-Processes des Jahrhunderts, der unter den Symptomen der Kritik aller Ueberlieferungen, der entscheidendsten Krisen verlief. Goethe's Werther ist nur ein persönlicher Ausdruck dieses Zeitcharakters, dieser innern revolutionären Gährung, bis dieselbe als politisch-sociale Umwandlung oder Umwälzung den „Körper des Jahrhunderts" selbst ergreift und Völker und Regierungen durch alle Krankheitsstadien des Wertherleidens hindurchführt. Von dem Dünkel der hochmüthigen Adelskaste bis auf's Blut gequält, gepeinigt und erniedrigt, ruft Werther mit ächzendem Ingrimm:

1) L'Amor Platonico. Le Inconvenienze teatrali. Il Marito de quattro moglie etc. (Commedie di Antonio Simone Sografi. Bol. 1827. 8⁰.

„Ich möchte mir eine Ader öffnen, die mir die ewige Freiheit schaffte.“ Zwanzig Jahre später zeigte die Revolution, wie sich ein ganzes von Verzweiflungswuth ergriffenes Volk eine Ader aufbeisst, um sich die Freiheit zu schaffen. In der engen Sphäre des bürgerlichen Lebens, im Kreise einer nach alten Sitten und Begriffen geordneten Häuslichkeit, nimmt ein solcher in steter Aufregung erhaltener, unbegnügsamer, nach unbestimmten und doch in der Verwirklichung begriffenen Idealen ringender Missmuth eine sentimentale Färbung an, wenn dieser negative Leidenskampf der Seele, diese ziellose instinctive Sehnsuchtszerrissenheit von einer bestimmten, positiven Leidenschaft erfasst wird; von einer Leidenschaft, die ihrem Wesen nach nichts als beglückendes Gefühl ist, wie die Liebe. Ein Gemüth wie Werther's aber muss jedem beglückenden Gefühle, und am tiefsten dem heiligsten und schönsten Gefühle der Liebesbeglückung, seine Grundstimmung mittheilen: den Charakter eines wehleidig verzweifelten Ringens nach unerreichbarer Befriedigung. Den Dämon jener in der Geistesrichtung der Zeit wurzelnden Wertherstimmung reizt eben nur ein Erkämpfen von wahlverwandten Seelenbefriedigungen; solchen folglich, die ohne Zerstörung eingebürgerter, durch die Gewohnheitssitte geweihter Verhältnisse nicht zu erringen sind. [1] Die Wertherstimmung ist durch die Unseligkeit ihrer innern Haltlosigkeit mit der Hamletstimmung verwandt; nur dass diese als ein geisterhaft in die reine Seele des Sohnes geworfener Reflex eines Vatermordes, eines geheimen Verbrechens und schauderhaften Symptomes allgemeiner Staatsfäulniss, die Sühne in sich trägt, und daher tragisch wirkt; während Goethe die Wertherstimmung nur als subjectives Problem durchführt, und mehr instinctiv von den Sympathieen der Zeitstimmung selbst ergriffen, als dass er das Schicksal seines Helden aus sittlichen Conflicten mit der Verderbniss des Zeitalters, und aus dem Widerstreit gegen dessen Zersetzung entwickelt und zur Sühne gebracht hätte; eine Zersetzung, die Werther's lyrische Zerrissenheit abspiegelt; wie Hamlet's tragische Zerrissenheit die

1) „Ich fürchte, ich fürchte“, sagt einmal Lotte zu Werther, „es ist nur die Unmöglichkeit, mich zu besitzen, die Ihnen diesen Wunsch so reizend macht.“ W. in 40 B. 14. S. 127.

„aus den Fugen gerissene Zeit“, die er so wenig einzurichten berufen war, dass er unter ihren Trümmern begraben wird. Allein dadurch eben und dass er sie vollends in Trümmer bricht, läutert und sühnt er sie zugleich; und wie sein aus dieser Sühne verklärter Geist, Bote und Verkünder einer neuen Zeit steht Fortinbras vor dem Trümmergrabe eines in Sünden und Verbrechen untergegangenen Königsgeschlechtes. Goethe's Sühne der Wertherstimmung ist eine rein ästhetische, d. h. eine kunstgenüssliche Selbstbefreiung, Selbstbefriedigung, und in sofern eine frivole. Als solche aber doch wieder ein Zeitsymptom, und dadurch von culturhistorischer Bedeutung.

Die Form, in welche Goethe seinen Werther goss, entspricht daher auch vollkommen dem Inhalt, und der Gemüthsverfassung seines Helden. Es sind lyrische Ergüsse in Briefform: lose fliegende Blätter, durchbrochen von des Dichters Ergänzungen; die einzig gemässe Fassung eines so unsteten, mit sich und der Welt, mit Gott und der Natur zerfallenen Geistes, der aus einem gefühlsschwelgerischen und von Idealen trunkenen Schwärmer für all' diese Herrlichkeiten zum titanisch scheinenden Empörer aufstürmt, und nun nach dem höchsten Seelenglücke, nach Liebe, dieser Erfüllung aller Harmonien, ringt und lechzt mit einem von den härtesten unseligsten Dissonanzen zerrissenen Gemüthe. Eine Tragödie Werther wäre das Seitenstück zu Hamlet: ein bürgerlicher Hamlet, und würde ein dramatisches Genie voraussetzen, Shakspeare's ebenbürtig; wenn überhaupt eine Wertherstimmung des 18. Jahrh., ein Werthercharakter jener Epoche, die dramatische Behandlung zuliesse, und nicht Goethe's Genie die einzig mögliche Kunstform für diesen Stoff und Inhalt seines Zeitalters fand. Doch giebt es noch andere Formen von Wertherstimmungen. Auch unser Jahrhundert hat seine eigenartige aufzuweisen, die aber in ihrer, von den Leidenschaften eines cynisch-frechen, sitten- und gewissenlosen Charlatanismus dämonisirten Zerrissenheit nur dramatisch, und zwar als bürgerliche Tragödie zu gestalten wäre. Ein ungeheures Problem eine solche Werther-Tragödie des 19. Jahrh., das eben nicht weniger, als den Hamlet des 19. Jahrh. in sich schliesst. Die Frage ist nur, ob das Jahrh. das poetische Mark zu einem solchen Wertherdichter hat.

„Werther's Leiden“ zu einer Komödie bearbeiten, nicht

etwa in dem Sinne, wie der klare, classisch gediegene, in sich gefestete Lessing, der kein anderes Ringen als nach Wahrheitserkenntniss für geisteswürdig, keine andere Liebe als eine mannhaft edle und starke für manneswürdig erachtete — nicht etwa einen Abschluss wie Lessing dem Werther wünschte: „so cynisch wie möglich"; — keine Aristophanische Wertherkomödie etwa; nein, die Katastrophe von Goethe's Wertherroman zu einer regelrecht fünfactigen Intriguenkomödie umgearbeitet: dieser Einfall konnte nur dem Gehirn eines italienischen Komödiendichters entspringen, der in Goethe's Briefroman nichts als die Schilderung einer verunglückten Liebe zu einer verheiratheten Frau fand; in Werther nichts als einen leidenschaftlich verliebten, aber ehrenwerthen Schwärmer für die tugendhafte Gattin seines Freundes. Von dem tiefern Zusammenhang mit dem Zeitalter, von einem Werther als Zeichen der Zeit, als Zeitfigur, von einer Schicksalsfigur Werther, einem der Vorboten und Sturmvögel politischer und literarischer Umwälzungen, von diesem, dem eigentlichen, mit Rousseau-Elementen versetzten Werther hatte der Italiener keine Ahnung, und noch weniger für das Verständniss eines solchen eine geistige Witterung, ein Organ.[1]) Um Sografi's Werther wär' es wirklich Schade gewesen, wenn er ein tragisches Ende nahm. Dieser Werther verdient den Komödienausgang als Strafmilderung. Ein Werther wie dieser ist keinen Schuss Pulver werth.

Sografi's Verter hält sich seit drei Monaten in dem Hause seines Freundes, Alberto, auf, dessen Frau, Carlotta, er von früher kennt, und im Stillen liebt, und die schon damals eine lebhafte Neigung für ihn empfand.[2]) Verter's treuer, um den Gemüthszustand seines Herrn besorgter Diener, Federico, bestimmt ihn zu schneller Abreise, um ihn den Gefahren zu entreissen, denen eine erwiderte, wenn auch von Seiten Carlotta's nicht verrathene Liebe Beide während der Abwesenheit ihres Gatten, Alberto, aussetzt, der zur Zeit in Wien sich aufhält. Sein Herz

1) Ugo Foscolo's merkwürdige Nachahmung von Goethe's „Werther": „Ultime Lettere di Jacopo Ortis", wird geeigneten Ortes zur Sprache kommen. — 2) Verter ha conosciuta la mia padrona, anche prima del tempo in cui devenne moglie del padrone, ho potuto scorgere agevolmente, ch' ella trovava il maggior suo piacere nel' conversare e nello starti con esso lei, erzählt Carlotta's Kammermädchen dem Diener des Verter. (Att. II, Sc. 7.)

schüttet Verter in den Busen seines Dieners aus, der die Stelle jenes „Wilhelm", des Freundes von Goethe's Werther vertritt, an welchen dieser seine Briefe richtet. Bei Goethe packt Werther's Diener bloss die Sachen seines Herrn in den Koffer zu der vorgeblichen Abreise. Sografi's beim Einpacken beschäftigter Diener Federico ist zugleich der Herzensrath seines Gebieters, dessen Liebesleiden er während des Einpackens entgegennimmt und gleichsam mit in den Koffer legt. Wehklagend eröffnet Verter dem Federico, in Gegenwart seines zweiten Dieners Ambrogio, seinen Seelenzustand: „Ich bin das Opfer einer verzweifelten und grausamen Leidenschaft. Ich bin ein Unglücklicher, der in einen tiefen Abgrund stürzte, woraus keine menschliche Macht mich ziehen kann." [1])

Zu einer Intriguenkomödie gehört ein Intrigant. Um einen solchen herbeizuschaffen, schenkt Sografi seiner Carlotta zwei Knaben, Giulietto und Valerio, und verschreibt diesen einen Hofmeister, in der Person des Signor Georgio, der die Abwesenheit ihres Vaters Alberto und die Abreise Verter's, von welcher er durch die einfältige Geschwätzigkeit des Dieners Ambrogio Wind bekommen, zu einer Liebeserklärung an Carlotta benutzt, die von dieser mit der Weisung, angenblicklich das Haus zu verlassen, erwidert wird. Hofmeister Giorgio erfüllt nur den Beruf eines unverschämten Komödienintriganten, wenn er der Mutter seiner Zöglinge erklärt: „Ich erkenne in diesem Hause keinen andern Gebieter, als Ihren Gatten." [2]) Sie droht, Verter rufen zu lassen. Der Hauslehrer verhöhnt die Drohung mit der Mittheilung: Signor Verter sey über alle Berge. Carlotta erschrickt heftig und Giorgio merkt nun aus Carlotta's Erregtheit über Verter's Abreise, warum sie die seinige so eifrig wünschte. [3]) Paolina, Carlotta's Kammermädchen, eilt herbei mit der Meldung, Verter sey im Begriff, abzureisen; er steige eben in den Wagen. Carlotta: „Eile, hol' ihn zurück um Gotteswillen!"

1) Io sono la vittima d'una disperata e crudele passione. Io sono un infelice caduto in un abisso profondo da cui non c' è umano potere che possa ritirarlo. — 2) Ma io non riconosco in questa casa altrò padrone che vostro marito. — 3) Adesso capisco perche volevate affrettare la mia (partenza).

Dem Signor Giorgio kommt es sehr ungelegen, dass der Verter noch nicht über alle Berge, und schliesst, allein geblieben, den Act mit dem Ausruf eines schwächlichen Intriganten, der sein Pech dem Teufel in die Schuhe giesst: „Teufel, Teufel! Wann wirst du aufhören, mich zu verfolgen?“ [1])

Du, Hallunke, bist der Teufel, der Andere verfolgt, und, vom Dichter des Verter citirt, den mittlerweile von Wien zurückgekehrten Alberto in Carlotta's Zimmer führt, wo Verter, nach einem vergeblichen Kampfe zwischen Entsagungspflicht und Leidenschaft, der letztern erliegt, und bei dieser Gelegenheit auf den Knien zu Carlotta's Füssen zu liegen kommt. Dabei betrifft ihn Alberto. Mit dem Zornschrei: „O Himmel, welchen schaudervollen Anblick bietest du meinen Augen dar“, stürzt Alberto davon, in sein Zimmer eilend, und mit dem Lustgeschrei eines eingeteufelten Komödienintriganten jubelt Hofmeister Giorgio aus voller Brust: „Rachewonne, durchströme meinen Busen!“ [2]) Teufelsracker! Dein von Rachewonne überfliessender Busen ist so ekelhaft wie ein voller Spucknapf, und ward auch nur zu einem solchen vom Satan geschaffen und bestimmt: zum Höllenspeinapf für seine Teufel.

Schliesst ein Kniefall vor der Frau so selbstverständlich deren Mitschuld, eine Schuld überhaupt, in sich [3]), um Alberto's Zeterruf und sein weiteres Betragen gegen Carlotta, nicht zu rechtfertigen, nein, nur zu erklären? Othello's Schnupftuch giebt eine weit stärkere Inzicht ab, als ein solches Knieen. Ein Don Gutierre konnte allenfalls darauf hin seine Gemahlin zu Tode bluten lassen. Alberto handelt noch abscheulicher: er giebt dem schlechten Kerl, seinem Hofmeister, plein pouvoir über seine Gattin, nachdem er ihr ewige Trennung angekündigt, und dass sie Giorgio zu ihrem Vater zurückführen und diesem überliefern soll. Giorgio könnte sie im nächsten Gehölz erwürgen und noch was Schlim-

1) Diavolo! diavolo! quando cesserai di perseguitarmi. — 2) Alb. Oh cielo! che spettacolo orribile hai presentato ai miei sguardi (entra nel suo appartamento desolutissimo). Gior. (con sommo giubilo.) Piacere della vendetta inondami tutto il seno. — 3) Das giebt auch Paolina dem Alberto zn erwägen: Chi può impedire che nn uomo si getti ai nostri piedi? Was kann einem Manne verwehren, sich uns zn Füssen zu werfen?



meres — Verter's Knieen entschuldigt Alles. Ist etwa Signor Giorgio dessen nicht fähig? Benutzt der Schmachkerl nicht die Vollmacht noch in Alberto's Hause, zu einer wiederholten Aufforderung an Carlotta, sich seinen Wünschen zu fügen, mit dem Versprechen, im Gewährungsfalle die Sache auszugleichen und eine Versöhnung mit ihrem Ehemanne herbeizuführen?! [1]) Als Carlotta vor dem Preise zurückschaudert, ergreift sie die Freiknechtseele bei der Hand, um sie fortzuschleppen aus ihrem Hause. Signor Giorgio übergolot noch den „Golo" in Hebbel's „Genoveva", der doch wenigstens seine Kantharidenpillen mit poetischem Flitter vergoldet. Carlotta. „Keinen Schritt! Eher sterben." Giorgio. „So brauch' ich Gewalt." . . Paolina führt die beiden Kinder durch das Zimmer. Giorgio befiehlt ihr, die Knaben zu ihrem Vater, Alberto zu führen, Carlotta stürzt nach den Kindern hin und umklammert sie: „Niemand wage, sie von meiner Brust zu reissen." Gior. „Ich wage es!" und will ihr die Kinder entreissen. Carl. „Fürchte eine Tigerin, Höllenscheusal!" mit einer Drohbewegung gegen Giorgio. Gior. (eingeschüchtert für sich.) „Fürwahr, das Weib erregt mir Furcht." [2]) Das ist die einzige Stelle in der „Commedia", wo das Publicum, selbst ein italienisches, auflachen muss über den Schuft, der auch noch ein feiger Schuft ist, eine Erzmemme. Er ruft Alberto zu Hülfe. Alberto entzieht ihr die Knaben und schickt sie mit Paolina auf sein Zimmer. „An Allem dem", ruft Hofmeister Giorgio, „ist der verruchte Verter schuld." [3]) Auf dieses Stichwort stürzt Verter herein mit der Versicherung: „Verter ist kein verruchter Kerl." [4]) Nun schleudert ihm auch Alberto den „Scellerato" (Bösewicht) in's Gesicht, den „Verführer", der Carlotta zur Flucht mit ihm beredet habe, und beruft sich auf

1) Giorg. Eppure si potrebbe accommodar tutto in un momento. Io me ne farei mallevadore. Si potrebbe farvi comparire innocente, farvi ritornare nelle braccia del' marito, rivedere i figli. — 2) Carl. Morirò prima di far un passo. Giorg. Userò la forza . . . Carl. Nessnn ardirà strapparti (i figli) dal mio seno. Giorg. . . Ardirò ben io . . . (va per levarglieli.) Carl. (tenendo stretti i figli.) Guardati da una tigre, mostro d'inferno (s'avventa contro Giorgio). Giorg. (intemerito.) Costei mi fa paura davvero. — 3) È cagione di tutto quello scellerato di Verter. — 4) Vert. (contro Giorgio.) Verter non è uno scellerato.

Giorgio, den Ehrenmann, der es verhinderte. Carl. „Er, der mir Liebesanträge machte? . . Der ein verbrecherisches Einverständniss von mir verlangte? Giorgio wünscht im Stillen wie Papageno eine Maus zu seyn, um sich zu verstecken, da ihm aber zu der furchtsamen Maus das Loch fehlt, so zernagt er vollends das Eheband, das nur noch an einem Fädchen hängt, und Alb. (zu Carl.): „Füge noch zu deiner Schuld den Schimpf gegen diesen rechtschaffenen Mann.“ [1]) Alberto verbietet Verter'n sein Haus. Verter geht nicht, bevor Alberto nicht seine Rechtfertigung angehört. Alberto entfernt sich mit der Drohung: Verter soll seine Verwegenheit mit seinem Blute büssen (ab). Verter (zu Giorgio.) Du wirst es mir bezahlen, Nichtswürdiger, wirst es mir bezahlen (ab). Carl. (zu Giorgio.) „Enthülle unsere Unschuld, oder ich reisse dir mit diesen Händen das Herz aus dem Leibe“ (ab). Federico (den Giorgio bei der Hand fassend). Sieh' mich an, ich bin ein alter Mann, aber alt wie ich bin, hab' ich den Muth, dich zu erwürgen (ab). Paolina (Giorgio's andere Hand ergreifend). Und ich werde keinem nachstehen in der Begierde, meine Gebieterin zu rächen (ab).“ [2]) Wir für unser Theil würden unsere Rache am liebsten dadurch befriedigen, wenn wir diesen Plundersack aller Komödien-Intriguenlumpen, diesen Signor Giorgio, durchprügeln könnten, und dabei den Sografi meinten, um uns dann von Beiden zu empfehlen (ab). Leider müssen wir die eingebrockte Suppe ausessen, und doch wenigstens andeuten, welches Komödienende Freund Verter nimmt.

In der 6. Scene des 4. Actes giebt Verter selbst sein Ende

---

1) Alb. Guest' uomo dabbene che l'ha impedita. . . Carl. Colui che venne a farmi proposizioni d'amore? . . Chc in ogni maniera voleva ottenere una illicita correspondenza? . . Alb. Aggiungi alle tue colpe quella d'ottraggiarc quest' uomo dabbene. — 2) Alb. Sortite dalla mia casa. Vert. Io non sortirò, sc prima non averete ascoltate le ragioni di tutti. Alb. Vi costerà sangue la vostra temerità (parte). Vert. (contro Giorgio). Mc la pagherai scelerato, me la pagherai (parte). Carl. (contro Giorgio). Fa palese la nostra innocenza o ti schianterò il cuore con queste mani. (entra); Federico (afferandolo). Guardami, sono vecchio; ma vecchio come sono avrò anima per trucidarti (parte). Paol. (afferandolo della altra parte). Ed io non la cederò a chi che sia nel far la vendetta dalla mia padrona (parte).

dem Alberto unter den Fuss; sein wirkliches „Werther"-Ende, aber so verblümt und mit Verschweigungspunkten verklauselt, dass Alberto um eine nähere Erklärung bittet. Da aber Verter selbst noch zweifelhaft ist, ob er ein Ende mit dem W, oder mit dem V nehmen wird, so hüllt er sich abermals in Punkte und sagt blos: „Barbar! Ich werde mich erklären." (ab.) [1])

Die 8. Scene ist eine erfolglose Auseinandersetzung zwischen Alberto und Carlotta, welche damit schliesst, dass der zwar erschütterte, aber in seinem Schwachsinn unerschütterliche Bocksschädel Alberto's auf Carlotta's Heimkehr zu ihrem Vater besteht, und sie darüber vor Trennungsschmerz ohnmächtig in einen Sessel fällt. Da kommt zum Glücke die 9. Scene mit den zwei Knaben an der Hand, deren Einer, der Giulietto, Gott segne ihn, dem Vater erzählt: er hätte sich, während der 9. Scene des 3. Acts, worin der Herr Hofmeister seiner Mutter sonderbare Anträge machte, hinter dem Vorhang versteckt gehalten und gehört, wie der Herr Hofmeister, Signor Giorgio, zur Mutter sagte: „Undankbare", und die Mutter zu Signor Giorgio: „Verfluchter Kerl!" [2]) Alb. (beiseit) „Himmel, was hör' ich?" Der Ausruf ist die psychologisch gerechtfertigte Kehrseite zu Alberto's Aufschrei in der 9. Scene des 2. Actes, beim Anblick des vor seiner Frau knieenden Verter: „Himmel, was seh' ich?" Die Dreineunerscenen halten sich umfasst, jede mit einem Finger an den Lippen, wie Macbeth's Schicksalsschwestern, sobald die 10. Scene erscheint, mit Giorgio im Reisemantel unter dem Arm, um Carlotta zu ihrem Vater abzuführen.

Giorgio (im Reisemantel). „Hier bin ich, bereit zur Abreise. (zu Alberto.) Wird nun gereist oder nicht? Alberto. Nein." [3]) Die Dreineunerscenen (mit dem Finger an den Lippen, zusammen): „Himmel, was hör' ich?" Paolina und die beiden Zöglinge, Giulietto und Valerio, verhöhnen den Hofmeister im Reisemantel; die Kammerjungfer mit Wuthgebärden [4]), die Knaben Rübchen schabend. Die Dreineunerschwestern (mit dem Finger an den Lippen, zusammen): „Himmel, was seh' ich!"

1) . . . Barbaro! Mi spiegherò . . (parte). — 2) maledetto! — 3) Eccomi testo alla partenza . . . (ad Alberto) Si parte o non si parte? — 4) Paol. (con un gesto fa rabbia a Giorgio indicandogli che non si parte).

Alberto (zu Giorgio mit Strenge). Gehen Sie auf Ihr Zimmer und rühren sich nicht. Giorg. Wie das? Alb. (zornig) Gehen Sie! Giorg. (im Reisemantel für sich.) Nun merk' ich's: die Luft hier bekommt mir nicht.[1]) Eilt mit schnellen Schritten und dicht eingehüllt in den Reisemantel fort. Scene X schlägt ein Kreuz hinter ihm her, und läuft ihm nach. Die Dreineunerhexen fliegen durch die Luft davon. Carlotta mit den beiden Knaben an der Hand begiebt sich auf ihr Zimmer, und der von der Unschuld seiner Frau nun überzeugte Alberto schwingt sich in den Sattel des IV. Actes und reitet spornstreichs zu seinem Schwiegervater, um das für Carlotta bestellte Quartier wieder abzubestellen.

Der Vorhang des fünften Actes geht auf, die Sonne unter und es ist Nacht „Notte"; aber so Nacht, dass der Berliner sagen würde: „Nun wird's Tag." Ambrogio erzählt bei nachtschlafender Zeit seinem Kammerdiener Federico, er habe den Herrn, Verter nämlich, ein Schächtelchen aus der Tasche nehmen, und daraus etwas in die Flasche Wein dort schütten sehen. Als sich der Herr auf einen Augenblick entfernte, habe er, Ambrogio, schnell eine andere Flasche, an Stelle der verdächtigen, hingesetzt, und diese durch's Fenster hinuntergeworfen. Federico segnet ihn für diese That.[2]) Ein kleiner Wischer hätte dem Ambrogio jedoch nicht geschadet, denn seine Redseligkeit und sein schafmässiges Vertrauen in Giorgio's Redlichkeit, worin er nur von Alberto's Blindgläubigkeit übertroffen wird, spielte die Handhabe zur Intrigue dem abscheulichen Hauslehrer dämlicherwenn auch unbewusster Weise in die Finger. Ambrogio hat die halbe Komödie auf dem Gewissen, und durch diese Flaschenvertauschung die ganze. Denn infolge dessen säuft der rachedurstige Hauslehrer die vermeintlich vergiftete Flasche aus und wird von dem aus treuer Anhänglichkeit an seinem Herrn sich darüber kitzelnden Ambrogio in dem Wahne, dass er Gift getrunken, zu seinem Entsetzen bestärkt. Dazu werden aber erst von

1) Alb. (con severità.) Andate nella vostra stanza e non vi movete di là. Giorg. Come! Alb. (con collera.) Andate. Giorg. (Ho capito, questa non è più aria buona per me, parte). — 2) Che tu sia benedetto.

Verter folgende Vorbereitungen getroffen. Verter klopft an Giorgio's Zimmerthür. Dieser kommt heraus. Verter setzt ihm, nicht sich, die Wertherpistole an die Stirne, aber auch das nur figürlich. Denn für eine Wertherkomödie wie diese hat der deutsche Mönch das Pulver nicht erfunden. Sografi's Verter legt dem Hofmeister eine schriftliche Erklärung zur Unterschrift vor, welche besagt: dass er, Giorgio, aus Eifersuchtsrache, weil Carlotta seine Liebesanträge mit Abscheu zurückgewiesen, die schuldlose Frau verleumdet habe. Der feige Schuft, dem schon bei der figürlichen Wertherpistole das Herz in die Strümpfe fiel, ist todtfroh, dass er so wohlfeilen Kaufs mit heiler Haut davon kommt, und würde dem Teufel seine Seele verschreiben, vorausgesetzt, dass ihn dieser nicht dafür injuriarum belangte. Giorgio erklärt sich denn auch bereit, das Blatt mit Freuden zu unterschreiben.[1]) Während Verter das Tintenfass holt — ein schlauer Kunstgriff vom Dichter, Verter zu entfernen, damit die Katastrophe zu Stande komme — stürzt der Schubjack, der Giorgio, zwei volle Gläser von dem vergifteten Wein, den aber inzwischen Ambrogio umgetauscht, hintereinander in den Schlund, um sich auf seinen Schrecken zu stärken. Verter kommt mit dem Tintenfass zurück. Giorgio unterschreibt den Schein und will sich entfernen. Bevor er geht, ersucht ihn Verter, Carlotta zu sagen, er, Verter, habe von jenem Wein auf ihre Gesundheit getrunken. Giorgio wünscht auch noch ein Glas, um die Gesundheit mit auszubringen. Verter will das Vergnügen allein geniessen. Giorgio ist auch damit zufrieden, da er doch sein Theil Brindisi, wie er aparte bemerkt, vorweggetrunken. Auf Verter's Bemerkung: „Dieser Wein heile von allem Uebel", nickt Giorgio still vergnügt: Prächtiger Wein; es schläft sich gut danach. Verter. „Ein ewiger Schlaf." Giorg. (schalkhaft.) „Ewig just nicht." Verter bleibt dabei: „Ja ewig, denn er ist vergiftet." Giorg. todtenbleich, emporspringend: „Vergiftet, jener Wein?" Verter. Vergiftet. Giorg. zitternd am ganzen Körper: Ich hab' zwei Gläser davon getrunken. Verter. Dann sind Sie ein Kind des Todes. Giorg. laut schreiend: Hülfe! Barmherzigkeit! Ein Antidot, ein Gegengift um Gotteswillen!"[2])

1) (scrivo tutto che vuole.) — 2) Verter. E a Carlotta direte . . Si,

Die Scene ist in gutem Komödienstyl geschrieben und wäre komisch in jeder andern als in einer Wertherkomödie. Die nun folgende Schlussscene, mit dem ganzen betheiligten Personal, das auf Giorgio's Zetergeschrei im Nachtnégligé herbeigeeilt kam, enthält die Beichte des Hofmeisters in tausend Aengsten — Aengsten, wogegen die in der gleichnamigen Komödie: „Der Hofmeister in tausend Aengsten", von Giraud, einem italienischen Lustspieldichter des 19. Jahrhunderts, uns Kinderspässe scheinen werden. Das volle Sündenbekenntniss begleitet der in obligaten Krämpfen sich krümmende Hofmeister mit Werther's Leiden im Leibe, mit den fürchterlichsten Koliken in der Einbildung, wozu der Anstifter des Unheils und eigentliche Vater dieser Wertherkomödie, der Ambrogio, stillvergnügt lacht. Ueber sein Lachen fängt der wurmartig sich ringelnde Hofmeister so kläglich an zu wimmern, dass der gutmüthige Ambrogio ihm, und Verter'n und allen Anwesenden reinen Wein in Betreff des vergifteten Weines einschenkt. Der Hofmeister fährt empor aus seinem „Bauchgrimmen" mit einem Fluch gegen Ambrogio: „Konntest du mir das nicht früher sagen, Schurke?" [1]) — und beschwichtigt Alberto's Entrüstung mit dem feierlichen Versprechen, so wie der Tag anbricht, mit Extra-Post zum Teufel zu fahren. [2]) Doch Verter? Verter hat all' sein Pulver, nämlich Schachtelpulver, verschossen; Verter macht gute Miene zum bösen Lustspiel, und gelobt, weil er denn schon leben bleiben müsse, sich zu bessern, ein vernünftiger Mensch zu werden, und solche Schwachheiten, wie Selbstmord wegen unglücklicher Liebe zu einer verheiratheten Frau, künftig unterwegs zu lassen. „Des

---

direte, ch' io ho bevuto questo vino per lei. Gior. Così mi piace. Facciamole tutti due un brindisi. Vert. No, voglio farglielo io solo. Giorg. Come volete (Io già ne ho avuto la mia parte). Vert. Questo vino sana tutto. Giorg. Ottimo. Fa dormire. Vert. Eternamente. Giorg. Oh eternamente poi no. Vert. Oh eternamento poi sì, s' è avvelenato. Giorg. (alzandosi impetuosamente.) Avvelenato quel veno! Vert. Sì . . . Che c' è? Giorg. Ne ho bevuto due bicchieri. Vert. Siete morto. Giorg. (gridando forte.) Aiutà, misericordia. Un antidoto, un contrarveleno per carità. — 1) Giorg. (alzandosi.) E non potevi dirmelo prima, guidone? — 2) Domani mattina, appena giorno, andio via per le poste.

gemahne ihn gebieterisch eine innere Stimme, die ihm seine Menschenpflicht zu Gemüthe führe und ihm seine Schwachheit verweise.“ [1]) Ein Doppelhorn auf der Stirne eines Alberto sey am Ende einem doppelläufigen Pistol an der Stirne eines Werther vorzuziehen. Und auch ein Schlafpulver dem Alberto, für die Dauer einer nächtlichen Schäferstunde Verter's mit Carlotta, eingegeben, zweckmässiger angebracht, als ein Giftpulver in Wein genommen von Verter, welches Giftpulver sich wohl gar auch nur als ein Schlafpulver, aber im Sinne Giorgio's, als ein solches nämlich, das keinen ewigen Schlaf bewirke, ausgewiesen haben würde, wenn Ambrogio die Flasche Wein mit dem problematischen Pulver nicht zum Fenster hinausgeworfen hätte. Aber Busse — fährt Verter in seinem, Alberto und Carlotta geleisteten Abschiedsversprechen fort — eine Busse wegen der verschuldeten Schwachheiten müsse er sich doch auferlegen. Und diese bestehe in einer Irrfahrt von Ort zu Ort, auf welcher er die Leiden Werther's an den Thüren absingen werde, „bitterlich weinend über sein Geschick.“ [2]) Und tritt auch gleich die Bussfahrt an als weinender Wertherpilger mit der letzten Abschiedsbitte an Alberto und Carlotta, ihm nachzuweinen, und „einige Tropfen freundschaftlicher Thränen über das Unglück und das Herzleid des armen Verter zu vergiessen.“ [3])

Die Wertherkomödie sickert in die Thränensackfistel und Siechbeutelrührseligkeit einer Siegwart-Dramatik aus. Also doch eine Art von literar-historischem Zeitsymptom dieser Sografi-Verter! Also doch ein Tropfen deutschen Werther-Thränenwassers, woran auch die classisch-italienische Komödie, wie Alexander der Grosse, an jenem in einem Eselshuf eingeschlossenen Gifttropfen starb. Mag denn dieser eine Tropfen dieser Zeitsymptome für die einlässliche Erörterung der Komödie beim Leser ein gutes Wort einlegen.

---

1) Non è per questo, ch'io non senta qualche volta una voce che s' alza imperiosa dal profondo del cuore che mi ricorda i doveri d' uomo, e che mi rinfaccia la mia debolezza. — 2) errare sventunatamente di luogo in luogo, cercando in vano sollievo ne' miei affanni, piangendo amaramente sul mio destino. — 3) Alberto, Carlotta — versate qualche stilla di amico pianto sulle sventure e sul cuore del povero Verter. . . .

Belustigender schildert die Leiden und Trübsale eines Impresario die einactige „Farsa“ von Sografi:

Le Convenienze teatrali
„Theateransprüche“,

welche nämlich Sänger und Sängerinnen an den Impresario stellen. Noch mehr als diese selbst setzen dem armen Opernunternehmer deren Anhängsel zu. Wie z. B. hier der Procolo, Gatte der Prima Donna, Doria Garbinati de' Procoli, und Agata, die Mutter der Seconda Donna, Luisa Scannagalli. Der Einaktler spielt in Lodi, wo die Truppe auf ihrer Kunstreise sich gerade aufhält. Nächst dem Gatten, Procolo, zwickt der Cicisbeo der Prima Donna, Conte di Lulli, die masslosesten Zugeständnisse dem unglücklichen Impresario wie Fleisch von den Knochen mit dem stymphalidischen Eisenschnabel unverschämter Prätensionen, die sie „convenienze“ nennen. Der Impresario wünscht die Prima Donna Doria zu sprechen. „Madama, meine Gemahlin, giebt Impresario's keine Audienz [1]), erklärt ihm hochfahrend ihr Gatte Procolo, vormals Pastetenbäcker. Demüthig bittet der Abgewiesene den Cicisbeo, Conte di Lulli, sich bei der Prima Donna für ihn zu verwenden. Dieser rathet ihm, die überaus reizbare Sängerin mit der grössten Rücksicht und zuvorkommendsten Erfüllung aller ihrer Wünsche zu behandeln. Der kleinste Aerger könnte ihn ruiniren, denn die Galle raube ihr augenblicklich die Stimme. [2]) Der Impresario, die Deh- und Wehmuth in Person, und immer in der Stellung eines zu Kreuze kriechenden armen Sünders, und mit der Devotion eines Dalai-Lama-Anbeters, verspricht, die Galle der Sängerin zu schonen, wie seinen Augapfel. Erbarmenerregender sind seine ängstlichen Begütigungen, Beschwichtigungen, bei Convenienz-Conflicten, wie zwischen Prima Donna und „primo uomo“, dem ersten Sopransänger, Giusippino Poppa, gen. il Trasentino, wegen der Schlussarie, die jeder von ihnen für sich in Anspruch nimmt,

1) Madama mia moglie non dà udienza a impresari. — 2) Conte. Ella è così biliosa, e s'inquieta così per poco, che non si può credere: se ella prenda una bile, siete rovinato, perche la bile le fa l'effetto di toglierle interamente la voce.

oder wegen einer Costumfarbe, die beide als ihre „Convenienza“ mit Beschlag belegen. Oder zwischen dem Procolo, der die Bissigkeit eines Damenmopses mit der Niedertracht eines unverschämten und hochnäsigen Kammerdieners verbindet, und dem Maestro di Musica, Gennaro Scappi, der wieder die Männer der Primadonnen nicht ausstehen kann. [1]) Der Venezianische Impresario beschwört den heissblütigen neapolitanischen Capellmeister himmelhoch, es mit den Herrschaften nicht zu verderben, in Beider Interesse, des Maestro wie des Impresario. Der Maestro will sich nicht wie einen Hund behandeln lassen. Der Impresario grämt sich gerade darüber am meisten, dass ihn die Primadonna keiner Hundebehandlung würdigt, ihm die Fusstritte nicht eigenfüssig versetzt, sondern durch ihren Gemahl zukommen lässt, und ist ganz selig, als er, durch Verwendung des Cicisbeo, den ersten Fusstritt von der Prima Donna selbst erhält.

Den höchsten Spannungsgrad erreicht der Convenienzenstreit in der Probescene, wo die Mutter der zweiten Donna, eine Bologneserin, als fanatische Verfechterin der „Convenienze“ ihrer Tochter, schon die Nägel vorstreckt, um der Prima Donna und deren Gatten und nöthigenfalls dem ganzen Personal die begründeten Ansprüche der Tochter in die respectiven Gesichter zu tätowiren. Dazu kommt noch, dass ihre Tochter, die zweite Donna, Luisa Scanagalli, in dem Cicisbeo der Prima Donna, dem Conte di Lulli, ihren Bräutigam erkennt, der sie schmählich plantirt hat. Die „Probe“ stand auf dem Punkte, sich zu einer allgemeinen Nagelprobe zu entwickeln, wenn der Cavaliere „Director der Schauspiele“ (direttore degli spettacoli) nicht zur rechten Zeit dazwischentrat, und dem Impresario befahl, allen Beanspruchern der Convenienze die Gage einzubehalten und zu suspendiren, bis sie sich zum Ziele gelegt und den Convenienze entsagt. Nun ziehen Alle schleunigst die Convenienze mit den Nägeln ein, und selbst der erste Tenor, ein Deutscher, der sich schlechtweg Guglielmo Knollemanhilverdinelssprachmeister nennt, ruft: „Nix confenienzie!“

Diese Burlette von babylonischer Dialektenmischung wurde

1) Io non posso vedere li mariti di prime donne.

in Venedig [1]) zuerst und mit ungeheuerem Beifall gespielt. Die Mundarten, die treffende Zeichnung nach dem Theaterleben und nach allbekannten Anekdoten, die sprechenden Portraits, wozu das Venezianische Publicum sogleich die Originale herausfand, diese Eigenthümlichkeiten mussten zusammenwirken, um Sografi's Farsa zu einer der berühmtesten und beliebtesten ihrer Gattung zu machen. Sografi war nach seiner Stellung und seinen Beziehungen zum Theater ganz der Mann, um das Leben und Treiben der Farsen hinter den Coulissen auf die Bühne zu bringen. Zudem hatte er in dem gefeierten Ton- und Capellmeister, Benedetto Marcello, einen Führer, der das Virtuosenvolk in- und auswendig kannte. Sografi brauchte nur dessen berühmte Schrift: „Orso in Peata", einer Schilderung der Coulissenwelt, und Alles dessen, „was in und auf dem Theater lebt", in dialogische Form zu bringen und zu sceniren: und seine lustige Farsa war fertig.

### Camillo Federici.

(Giov. Bapt. Camillo Federici Viassolo.)

Geb. 1749 zu Poggiolo di Garessio, einem Burgflecken im Piemontesischen. Begann seine Studien in Ceva und vollendete sie in Turin. Hier hörte er den Vortrag des Abbate Triveri über die Poetik des Aristoteles. Unter dem berühmten Pater Beccaria studirte er Physik. Er wählte das geistliche Gewand, um eine Hauslehrerstelle in einer adeligen Familie annehmen zu können. Seine Busenneigung blieb aber das Theater. Schon in den ersten Jünglingsjahren hatte er eine kleine Komödie verfasst. Andere dramatische Jugendversuche von ihm wurden in den Jesuiten-Collegien von Klasseuschülern gespielt. Die Angabe des Franc. Righetti [2]), dass der junge Federici in den Jesuitenorden getreten, wird von Andern in Abrede gestellt. [3]) Nur zu bald hatten seine Eltern seine Aufnahme in eine Schauspielergesellschaft zu beklagen. Alle Bemühungen, ihn von derselben zu trennen, waren

1) Die Jahreszahl finden wir nicht angegeben. — 2) Teatro Italiano. Turin 1826—27. Voll. 3. 8°. — 3) Bibliot. ital. T. LIII. n. CLVII. fac. 30 nota.

vergeblich. Die Prima Donna Camilla Ricci [1]), hielt ihn so fest in ihren Banden, dass er nicht nur von seinem väterlichen Hause sich lossagte; dass er auch seinen Tauf- und Familiennamen (Giov. Battista Viassolo) ablegte, und sich nach dem Namen der Geliebten (Camilla) Camillo, und Federici nannte, eine Synäresis (Zusammenziehung) von „Fedele alla Ricci" (Treu der Ricci). [2]) Den grössten Theil seines Lebens brachte er bei der Schauspielertruppe in Venedig und Padua zu, nachdem er sein unstätes Umherziehen mit Wandertruppen durch ganz Italien aufgegeben. In seiner Gesellschaft war Federici zugleich als Komiker und komischer Dichter beschäftigt. 1776 finden wir ihn mit Antonia Spaglio aus Pavia verheirathet, ob nach dem Tode der Camilla Ricci oder nach Auflösung des Verhältnisses mit ihr, trotz dem „Fedele alla Ricci", wird nicht gemeldet. In der Vorrede zu seinen „Theatralischen Werken" [3]) ergeht er sich in lebhaften Reuegefühlen über die Verirrungen seiner Jugend.

1782 kamen in Padua zwei von Federici's ersten Komödien zur Aufführung: „L'eredità (die Erbschaft) und Il Capello parlante (der redende Hut). Mit letzterem werden auch wir uns beschäftigen. Der gute Erfolg ermuthigte ihn, bald hernach am S. Luca-Theater zu Venedig die Tragedia „Can Signorio"; die Drammi (Schauspiele) „Gli Amori d'Enrico IV" (die Liebschaften Heinrichs IV) und „I figli del Sole" (die Sonnenkinder) spielen zu lassen. Im Jahre 1787 verband er sich mit der Schauspielertruppe am S. Angelo-Theater zu Venedig. Hier liess er 1788 die Komödie l'Avviso a' mariti (Rath an Ehemänner) darstellen, und ein Jahr darauf l'Avviso alle moglie (Rath an Ehefrauen), beide mit gutem Erfolge. 1790 wurde ein Rührspiel „Gli errori d'un padre e d'un figlio" am selben Theater gegeben. Im nämlichen Jahre: Lo Scultore ed il Cieco (der Bildhauer und der Blinde), das wir dem Leser vorführen. Nach glücklicher Ueberstehung einer gefährlichen

1) Nicht mit Teodora Ricci, der Geliebten Gozzi's, zu verwechseln. — 2) C. Ugoni, Della Letterat. ital. nella seconda metà del Secolo XVIII. Opera postuma. Milano 1856. IV Tomi gr. 8. T. II. p. 441. (Verschieden von Ugoni's gleichnamiger Geschichte in 3 Bändchen. Bresc. 1822 kl. 8°.) — 3) Pref. alle Opere teatrali. p. X. ediz. d. Padova 1802.

Krankheit (1791) sah er in Venedig seine Komödie von ernsthaftem Inhalte: L'Uomo migliorato dai rimorsi (Der durch Gewissensvorwürfe Gebesserte) mit günstigem Erfolge aufführen; das letzte Stück, das er für's St. Angelo-Theater schrieb. Sein nächstes Rührstück: Le Lagrime d'una vedova [1]) (Die Thränen einer Wittwe) schrieb Federici für seinen Freund und Mäcen, Francesco Barisan [2]), der zu Castelfranco ein Theater errichtet hatte, worauf eine Accademia di filo-dramatici (Akademie von Dramen-Liebhabern) Vorstellungen gab. Im Jahre 1798 verband sich Federici mit Antonio Goldoni [3]), dem Director der damals besten ital. Schauspielergesellschaft am S. Luca-Theater zu Venedig, der er nun die fünf letzten Jahre seiner theatralischen Thätigkeit ausschliesslich widmete. 1794 hatte er, während jener langen und gefährlichen Krankheit, den Verdruss erfahren müssen, eine verstümmelte Ausgabe von 24 seiner Komödien erscheinen zu sehen. Um die Scharte dieser Kränkung seiner schriftstellerischen Ehre auszuwetzen, veranstaltete Federici selbst 1802 eine neue Ausgabe seiner Theaterstücke, die mehrgedachte Edition seiner „Opere teatrali", wovon jedoch zwei seiner von ihm verläugneten Stücke Il Dervis (der Derwisch) und La Filosofia de' Birbanti (die Philosophie der Schufte) ausgeschlossen blieben. Während des Drucks dieser Ausgabe starb Federici den 23. Dec. 1802 an der Lungenschwindsucht. Nur den vier ersten Bänden seiner Ausgabe konnte der Verfasser seine Sorgfalt widmen. Die 10 andern Bände erschienen erst nach seinem Tode. Möglicherweise haben sich in die vier letzten derselben Stücke von seinem Sohne, Carlo Federici, eingeschlichen. Im Ganzen enthält die Ausgabe 58 Theaterstücke, woraus wir die folgenden zur Besprechung wählten.

1) Eine Rührkomödie unter diesem Titel schrieb auch Gherardo de Rossi. Es ist die alte Geschichte von der „Wittwe von Ephesus", die, nach Apulejus, von Lafontaine als „Conte" von Radet (Matrone d'Ephèse) dramatisch bearbeitet worden. Lessing's Fragment dieses Titels hat Klingemann als Lustspiel ausgeführt. Die zierlichste und lustigste Behandlung dieses Stoffes findet man in A. Remusat's schon erwähnten „Contes chinois", nach dem Chinesischen, unter dem Titel „La Matrone de Soung." — 2) Ihm widmete er auch neun Jahre später seine „Opere teatrali." — 3) Verwandt mit Carlo Goldoni.

I Pregiudizj dei Paesi Piccoli[1]) ossia Lo Scultore ed il Cieco. Die kleinstädtischen Vorurtheile oder der Bildhauer und der Blinde.

In einer kleinen, nur wenige Meilen von der italienischen Grenze entfernten deutschen Stadt wird der Kaiser auf einer Durchreise erwartet. Alle Vorspannpferde sind mit Beschlag belegt. Vergebens ersucht ein eben angelangter österreichischer Offizier in grüner Uniform mit rothen Aufschlägen, den Postdirector, Conte di Strembegh, um ein paar Pferde zur Fortsetzung seiner Reise. Der Empfehlungsbrief, den der von einem Freunde des Grafen Strembegh dringend empfohlene Offizier dem Grafen zustellt, kann den Postdirector nicht bestimmen, von der gemessenen Ordre abzugehen. Er kann nur seine eigenen Pferde dem Empfohlenen anbieten und ihm sein Haus zur Verfügung stellen, bis der Fremde die Reise fortsetzt. Beides lehnt der Offizier dankend ab. Er will eine günstigere Gelegenheit im Gasthofe abwarten, und erkundigt sich beim Postdirector, ob nicht ein Unterhaltungsverein, Gesellschaftskränzchen, Casino und dergl. in dem Städtchen sich befände. Der Postdirector nennt ihm einen solchen Verein der vornehmsten Adeligen des Ortes. Der fremde Offizier wünscht eingeführt zu werden, Conte Strembegh will sich dafür verwenden, da der Adel des Städtchens, aus eingewurzelten Vorurtheilen, sehr schwer zugänglich und nur Ebenbürtigen oder betitelten Standespersonen den Zutritt gestattet. Dieser kleinstädtische und enggeistige Adel begreife nicht, dass der wahre Adel, von ungezwungenem, edelfreiem Benehmen, keine engherzigen Vorurtheile kennt, und nicht solcher kleinlichen elenden Mittel bedarf, um sich ein Ansehen zu geben.[2]) Auch bestehe dieser Adelsklubb grösstentheils aus

1) Der ursprüngliche Titel dieser Stückes war: „Viaggi del Imperator Sigismondo. „Reisen des Kaisers Sigismund." Auf dem italienischen Theater spielte man es unter dem Titel: Lo Scultore ed il Cieco. Im Teatro mod. applaud. (T. VIII) erscheint es zuerst unter obigem Titel, der an Kotzebue's Lustspiele: „Die französischen Kleinstädter" (nach Picard's: „La petite Ville und Les Provinciaux à Paris") und „Die deutschen Kleinstädter" erinnert. — 2) . . . che la vera nobilta è sciolta, generosa, senza pregiudizj, e non ha besogno di questi miserabili mezzi per ingrandirsi e comparir luminosa.

Parvenu's mit gekauften Adelspatenten. Die wenigen Aechtadeligen darunter von alter Familie, diese wären gerade die Bescheidenen, Zuvorkommenden, die über das Betragen der andern spotten. Der Offizier ist um so neugieriger, die Gesellschaft kennen zu lernen, und der Postdirector Graf Strembegh eilt in das nahe Casino, um die Einführung des durchreisenden Militair zu befürworten.

Vor dem Kaffeehause, wo dieses Gespräch geführt wurde, hat sich Contessa Valsingher mit ihrem Begleiter, Cavaliere Brom, niedergelassen, und ein Glas Limonade bestellt. Aus ihrer Unterhaltung erfahren wir, dass der Sohn des Präsidenten vom Adelsklubb, des Baron Naiman, sich mit der Tochter des Bildhauers Egidio vermählt, und dass der Vater darüber wüthend sey. Gräfin Valsingher, die zu den wenigen Vorurtheilslosen unter dem Adel des Städtchens zählt, findet diese Wuth von Seiten des alten Barons lächerlich, und erinnert ihren über jene Heirath indignirten Begleiter, Cavaliere Brom, daran, dass der Vater dieses adelsstolzen Barons ein Müller war. Der Caffetiere bringt dem Offizier den verlangten Kaffee, und das gewechselte Goldstück, das ihm der Offizier vorhin gab, als ihm der Kaffeewirth ein Glas Wasser vorsetzte. Der Offizier bemerkt ihm, dass er kein gewechseltes Geld zurücknehme, er möchte den Betrag nur behalten. Kaffeewirth staunt und steckt das Geld ein. [1]) Wir sehen einen jungen Mann aufgeregt herbeieilen, und den Offizier um ein kurzes Gehör bitten. Dieser tritt mit dem jungen Mann bei Seite. Ob er aus dem Gefolge des Kaisers? Offizier verneint. Ob er ihm wenigstens Näheres über die Ankunft des Kaisers sagen könne? Er müsse sich dem Kaiser zu Füssen werfen, wegen einer Angelegenheit, die ihm so theuer wie sein Leben und deutet sein Anliegen im Allgemeinen an: sein Zerwürfniss mit dem Vater, dessen chimärischen Adelsgrillen der Sohn seine heiligsten Pflichten opfern soll. Der Offizier versichert ihn seiner Theilnahme und ersucht den jungen Mann, der im Mittheilungseifer seine Geschichte erzählen will, ihn im Gasthof zu besuchen, wo sie das Weitere besprechen wollen. Den jungen Mann

1) Un unghero per un caffè! Resto attonito, e non ho corraggio di rifiutare.



erkennt Jeder als den Sohn des Adelsklubb-Präsidenten, Baron Naimau, wenn auch der Begleiter der Gräfin sie nicht auf dessen heimliche Unterredung mit dem Offizier aufmerksam gemacht, und ihn bei dieser Gelegenheit als den Sohn des Präsidenten bezeichnet hätte. Die vollkommene Klarheit der Exposition, die unvermerkt an geeigneter Stelle gesprächsweise eingestreuten Bemerkungen, welche über das Nächstfolgende Licht verbreiten; das Andeuten der Hauptmotive des Stückes gleich in den ersten Scenen, wie eine kunstgerechte Ouverture die thematischen Momente der ganzen Oper angiebt, die festen und charakteristischen Umrisse der Eingangsfiguren und ihre natürliche und doch nicht triviale Sprechweise im frei bewegten Lustspielton: das sind Züge, die gleich vorweg den Dramatiker von Fach und Handwerk bekunden, als den sich Federici in der Führung des ganzen Stückes bewährt.

Contessa Valsingher knüpft mit dem fremden Offizier ein Gespräch an, in dessen Aeusserem sie bei näherem Betrachten eine auffallende Aehnlichkeit mit dem Kaiser findet, von dem sie ein Porträt besitze. Der Offizier nimmt dies für Scherz; wir aber nehmen es für ein Zeichen mehr von dramatischem Verständniss, das dem Zuschauer sogleich klaren Wein einschenkt, wo es sich um eine Persönlichkeit handelt, deren über die Entwickelung des Stückes verbreiteter Glanz das Publicum in grösserer Spannung erhält, als ein noch so geschickt hingezögertes Ueberraschungs-Incognito. Wenn nur das Incognito, den betreffenden Lustspielpersonen gegenüber, mit der bezweckten Wirkung hingehalten wird, was hier durchaus der Fall ist. Die Aehnlichkeit mit dem Bildniss des Kaisers ist eine vorübergehende Bemerkung, die dem Zuschauer das nöthige Licht aufsteckt, nicht der Gräfin. Sie kann in dem Offizier doch nur den Fremden erblicken. Aus einer zufälligen Aehnlichkeit mit einem Portrait die Identität der Person folgern, das wäre hier das Unwahrscheinliche.

Der Adelsklubb-Präsident, Baron Naiman, kommt selbst, in Begleitung des Grafen Strembegh, den fremden Offizier heraldisch beaugenscheinigen, und dessen Befähigung zur Aufnahme begutachten. Er examinirt ihn über Anspruchstitel, Stand, Ahnen, Auszeichnungen, und befindet den einfachen Offizierrang, oder gar nur Soldaten, nicht für voll, unbekümmert um

die Narben auf der Brust, die der Fremde entblösst, als Wundenmaale, seine Ehrenzeichen und Orden, die er in der Schlacht bei Innsbruck erworben, kämpfend für Erhaltung des Besitzes und Lebens der adeligen Klubbmitglieder, während diese bei Spiel und Gelagen in ihrem Casino sich unterhielten. Der Herr Präsident bricht das Gespräch kurz ab mit der Bemerkung: wenn der Soldat sich für den Adel schlage, so bezahlen sie ihn dafür. „Bravo", ruft der Offizier mit ironischem Lächeln, „diese Antwort ist eines solchen Edelmanns würdig." [1]) Gräfin Valsingher, empört über das ungeschliffene Benehmen des Präsidenten und seiner Absender, reicht dem Offizier ihren Arm, um sie in's Casino zu begleiten. „Auch mein Gatte war Offizier, und jede einem Soldaten zugefügte Unbill nehme ich als eine persönliche Beleidigung auf." [2]) Cavaliere Brom, der auf die noch jugendliche Offiziers-Wittwe Absichten hat, jaudert putermässig vor Zorn, als er die Gräfin am Arm des Offiziers ins adelige Casino wandern sieht, und schwört, beim Sparren in seinem Wappen und Gehirne, Rache. [3])

Die ersten Scenen des zweiten Actes schildern mit kaustischen Zügen das Gebahren einiger Mitglieder aus der patentirten Casino-Noblesse, Herren und Damen. Die Frauen besticheln sich gegenseitig mit Epigrammen, die sie ihren Cavalieren zuflüstern. Baronessa Stollen spielt die passionirte Philosophin und führt stets das neueste philosophische Buch mit sich in der Tasche. „Die versteht kaum richtig zu lesen, und giebt sich das Ansehen einer Philosophin, während ich vier Jahre studirt habe, und ein Esel geblieben bin in Schuhen und Strümpfen" — bekennt ein Barone Velfen in Parenthese. [4]) Baron Naiman stattet Bericht ab von seiner heraldischen Besichtigung und der Ausschliessung des Fremden zur Freude der Paare in seiner Casino-Arche. Gleich darauf verwässert der eintretende Cavaliere Brom die

1) Naim. . . . se il soldato ci serve, noi lo paghiamo. Uffiziale (con ironia) questa risposta è degna di un gentiluomo vostro pari. — 2) Fui moglie di un uffiziale anch' io, e sono torti miei i torti che fanno ad un soldato. — 3) Maledetta! Non son chi sono, se non mi vendico. — 4) Costei sa appena leggere, ed ha imparato ad essere filosofa; ed io che ho studiato quatr' anni, sono un asino calzato e vestito.



Freude durch die Ankündigung von dem zu gewärtigenden Erscheinen des Offiziers am Arme der Gräfin Valsingher. Nun schnellt die Baronesse Stollen ihre schärfsten, in philosophisches Drachengrift getauchten Pfeile gegen die Gräfin ab, noch bevor diese eintritt. Die Stollen erklärt sich zur Präsidentin einer stummen Verschwörung sämmtlicher Mitglieder wider den Eindringling und seine Beschützerin. Die Gräfin stellt ihn der Baronesse vor; diese spielt ihre Partie Piket weiter, ohne darauf zu achten, und erwidert die artige Begrüssung des Offiziers mit einem kurz abschnappenden „Grazie", „Dank schön", ohne ihn eines Blickes zu würdigen. So ergeht es ihm in der Runde bei Damen und Herren. Dann erhebt sich die Baronesse und verlässt den Saal mit einem ironischen Knix. Die Uebrigen folgen, jeder mit derselben Gebärde, einer nach dem andern. Die Gräfin, Graf Strembegh und der Offizier bleiben allein im Saal. Letzterer nimmt das Begegniss mit guter Laune. Die Gräfin schämt sich ihrer Landsleute und bietet dem Offizier ihr Haus an. Er lehnt es dankbar ab, um dem Gerede keinen Anlass zu geben. Auf seine Frage nach dem Grund ihrer ihn ehrenden Zuvorkommenheit erfährt er, dass sie die Wittwe des bei Lintz gefallenen Majors Valsingher. Der Offizier zeigt die lebhafteste Theilnahme, da der tapfere Major in seiner Colonne gefochten, wiederholt den Fürsten mit seiner Brust gedeckt, und er selbst, der Offizier, einmal an der Seite des Majors verwundet worden. „Ich beklage Sie von Herzen. Er war Allen werth und theuer, selbst dem Kaiser." Gräfin. „Doch scheint der Kaiser ihn vergessen zu haben. Offiz. Wie so? Gräf. Er hat sich eben nicht sehr erkenntlich gegen seine Wittwe und seine Kinder erwiesen. Offiz. Doch weiss ich, dass der Kaiser gewisse Befehle gegeben. . . Gräfin. Die schlecht mögen befolgt worden seyn. . . Die Minister sind nur zu gleichgültig und fahrlässig, wenn es gilt, dem Monarchen Personen, die ihm theuer sind, in Erinnerung zu bringen." [1]) Der Offizier erkundigt sich nach

1) Uffiziale. Vi compiango. Egli era caro a tutti, caro all' Imperatore stesso. Vals. Sembra pero ch'egli l'abbia dimenticato. Uff. Perchè? Vals. Non fu molto riconoscente alla sua vedova e a' suoi figliuoli. Uff. Che dite? Io so che l'Imperatore aveva dato certi ordini. . . Vals.

ihren zwei Söhnchen und äussert den Wunsch, die Kinder zu sehen. Die Gräfin versichert, es würde ihr zu besonderer Freude gereichen, wenn sie ihm in ihrem Hause die Knaben vorführen könnte. Er verspricht den Besuch, sobald er einer dringenden Pflicht genügt haben würde, und fragt bei dieser Gelegenheit, ob sie einen Bildhauer Egidio kenne. Graf Strembegh bejaht die Frage, wundert sich aber, dass der Offizier den obscuren Bildhauer als einen in seiner Kunst berühmten Meister bezeichne. „Ich weiss", versetzt der Offizier — „Ein Hervorragender wird weder bei Lebenszeit noch in seinem Vaterlande beachtet. Doch wünsche ich ihn zu sehen." [1]) Graf Strembegh ist gern bereit, ihn zum Bildhauer Egidio zu begleiten. Ein Eilbote überbringt dem Grafen ein Schreiben aus Grätz, von demselben Herrn, der dem Offizier einen Empfehlungsbrief an Strembegh mitgegeben. Mit Bezug auf diesen Empfehlungsbrief drückt das vom Eilboten überbrachte Schreiben die grösste Bestürzung des Absenders darüber aus, dass dieser den Empfohlenen nicht gekannt. Derselbe sey — hier fällt dem Grafen, der den Offizier anstarrt, das Blatt vor Schrecken aus der Hand. Die Gräfin bemerkt seine Aufregung, die veränderte Gesichtsfarbe. Graf liest weiter für sich: Der Briefschreiber wünscht, der Graf möchte nichts von der Anzeige merken lassen, und danach blos seine Maassregeln nehmen. Der Offizier, dem die Ergriffenheit der Gräfin und deren scheu ehrerbietiges Betragen auffällt, bedeutet ihn leise: Wenn im Briefe von ihm die Rede, so ersuche er ihn um unverbrüchliches Geheimhalten. Die Gräfin weiss sich diese Heimlichkeiten nicht zu deuten. Der Offizier versichert sie noch einmal seiner dankbaren Verpflichtung und Bereitwilligkeit, ihr zu dienen, und empfiehlt sich. Den Grafen Strembegh, der im Begriff den Offizier zu folgen, hält Gräfin Valsingher einen Augenblick zurück, um ihm ihr Erstaunen und ihre Vermuthung auszudrücken; der Offizier könnte — die Ahnung mit der wie verlorenen .überlegenden Frage unterbrechend: „Sollte es denn

Saranno stati mal eseguiti . . . e i suoi ministri sono troppo freddi e negligenti nel rammentargli le persone a lui care.

1) Uffiz. Lo so. L'uomo insigne non è mai apprezzato nè in vita, ne in patria. Ma io bramo di vederlo.

möglich sein?"[1]) Strembegh. „Ich weiss nichts, und kann nichts sagen . . . Doch wenn Ihr Scharfblick Sie nicht im Stiche lässt, combiniren Sie selbst und richten Sie sich darnach" (ab). Gräfin. (Allein geblieben). „Alles trifft zusammen, um meine Vermuthungen zu bestätigen. Die Gesichtszüge, die Hoheit, der Brief, des Grafen Bestürzung . . . kurz Alles verräth, dass er es selbst ist, der Kais —"[2]) fragt sich mit Zagen, ob sie es vielleicht in Etwas versehen; doch beruhigt sie der Gedanke, dass sie so glücklich war, ihn doch mit Anstand und Aufmerksamkeit zu behandeln.

Die noble Casino-Gesellschaft kommt wieder zum Vorschein paarweise dahinschreitend, wie in der Arche Noe, mit Höhnen und Sticheln. Die Gräfin will zusehen, ob sie morgen auch noch lachen und hohnnecken werden und entfernt sich. Baronesse Stollen spöttelt ihr nach, als Sprecherin für Alle: „Wir sind die wir sind; wir haben mehr Geld als sie, und werden ihren Stolz zu demüthigen wissen."[3])

Die Durchführung des Incognito, das allmäliche Fortschreiten zur Erkennung, und das Schattiren derselben je nach den betheiligten Personen ist, wie man sieht, mit kunstfertiger Hand angelegt und mit vollendeter Kenntniss der theatralischen Wahrscheinlichkeit an die entsprechenden scenischen Momente vertheilt.

Der dritte Act bringt uns in die Werkstatt des Bildhauers Egidio. Im Hintergrund ist eine Statuengruppe sichtbar, darstellend eine nackte weibliche Figur, die auf den Nacken einer Andern, welche in allegorischem Gewande am Boden hingestreckt daliegt, den Fuss setzt. Meister Egidio sitzt bei der Arbeit, auf ein Blatt zeichnend. Seine Tochter Luigia steigt die Treppe herab mit einer Schüssel und einer Flasche Wein. Sein Selbstgespräch verräth einen festen heitern Sinn. Frohgemuth

1) Sarebbe mai possibile? — 2) Stremb. Non so nulla, nè so che dirvi. . . Voi però se avete occhi, giudicate; e se il discernimento non vi manca, capite e regolatevi (parte). Vals. Tutto concorre ad avverare i miei dubbj. Il tratto, la fisionima. la maestà, la lettera, la sorpresa del Conte . . . tutto in fine mostra ch'egli è desso l'Imperat — 3) Stoll. Siamo chi siamo; abbiamo più quattrini di lei, e la faremo pentire del suo orgaglio.

sieht er seiner dürftigen Lage in's Auge, und spricht sich demgemäss auch gegen seine bangmüthige Tochter aus. Er dankt dem Himmel für sein heiteres Temperament. Der Frohgesinnte lebe länger als der Hypochonder und ungleich besser. [1]) Die Magd Lucia meldet, Conte Strembegh mit einem Fremden klopfe an die Hausthür und wünsche den Meister zu sprechen. Der Offizier tritt ohne Conte ein, der sich entfernt hat. Die Lobeserhebungen, die der Fremde, nach erfolgter Begrüssung, dem Bildhauer spendet, deprecirt dieser mit der bescheidenen Entgegnung: „Ich bin nur ein armer Künstler, der das eine Gute hat, dass er unermüdlich bestrebt ist, immer Besseres zu leisten." [2]) Die Frage, wie es ihm gehe, beantwortet der Meister: „Wie es einem Bildhauer in unserer Zeit gehen kann . . . Armselig und vergnügt." Offiz. Sie arm? Egid. Ist das ein Wunder? Wissen Sie noch nicht, dass seit zwei Jahrhunderten Malerei, Bildhauerkunst und Poesie gleichbedeutend sind mit Armuth und Elend? Er vernimmt mit Freuden, dass der Fremde ein Paar Bildwerke von ihm im kaiserlichen Garten zu Wien gesehen, die von aller Welt bewundert, und auch vom Kaiser geschätzt werden. Letzteres muss Meister Egidio in Abrede stellen, sonst wäre er nicht so schlecht bezahlt worden. Der Offizier wundert sich, da ihm doch bekannt sey, dass ihm für die beiden Statuen im kaiserlichen Pallastgarten 500 Zecchinen bezahlt worden. Egidio meint: nach Abzug von zwei Dritteln dieser Summe bliebe gerade soviel übrig, als er für die Statuen erhalten. Der Kaiser mag immerhin 500 Zecchinen bestimmt haben, wovon aber 310 in die Taschen der betreffenden Beamten flossen. [3]) Unser Offizier wundert sich ferner, dass bei dem herrschenden Luxus eine so herrliche Kunst, wie die Sculptur, keine Begünstigung finde. „Ei Herr", versetzt Meister Egidio: „heutzutage gefällt ausschliesslich die fleischerne Sculptur." [4]) Die Vorstudien zu den Filles de Marbre unserer Tage. Thörichter Umweg: die Modellstehe-

1) L'uomo allegro vive più giorni dell' ipocondriaco, e li vive assai meglio. — 2) Egid. Voi cominciate dal farmi arrossire. Io sono un meschino artifice, che non ha altro di buono, fuorchè il desiderio di riuscire migliore. — 3) i suoi ministri avranno avuta la bontà di riceverne trecento e dieci per loro. . . — 4) Ora piacciono le scolture di carne.

rinnen gegen Steine auszuwechseln; man hält sich gleich lieber an die Originale. Man wirft, wie Altmutter Pirrha die Steine, ähnlich die beaux Marbres hinter sich, und schliesst sie als weichelastisches, schlüpfrig warmes Menschenfleisch, in Gestalt von Filles de Marbres, in die Arme. Gleich Werthscheinen müssen auch, in einem wohl geordneten Staatswesen die idealen Marmorbilder ab und zu amortisirt und ausgewechselt werden gegen baares Fleisch. Das Jahrhundert der Industrieausstellungen, der Cora Pearl und des zweiten Kaiserreichs wird sich doch nicht vom Jahrhundert des Ministers Egidio spotten lassen. Die jederzeitige Umwechselungs- und Auszahlungsbereitschaft der Fleischbanken des 19. Jahrh. in Baar ist der sicherste Barometer für den Wohlstand der Völker und den Fortschritt der civilisatorischen Ideen. Das letzte Wort dieser Ideen wird erfüllt und ihr Gebäude gekrönt seyn, wenn im Sculpturensaal des Louvre, statt der antiken Marmorstatuen, eine Ausstellung von Filles de Marbre sich würde aufgethan haben; eine Weltausstellung der Demi-Monde, im Ballet-Costüm der Cora Pearl oder der Venus von Milo; aber vollkommene Venuse, die das können, was die Venus von Milo, aus Mangel der dazu erforderlichen Gliedmaassen, nicht kann, nämlich umarmen.

Unser Offizier freut sich über die gute Laune des Bildhauers, der auf das Oel des Lebens hinzeigt, das ihm die heitere Künstlerstimmung erhält: die Weinflasche. Ein ächter deutscher Bildhauer-Zug, den kein deutscher Lustspieldichter treffender hätte anbringen können: Egidio. „Da seht, was mir Geist und Leben eingiesst. Eine Flasche, ein Stück Marmor und mein Meissel, und ich biet' es dem Müssiggang und Missmuth, mir bange zu machen. Ich halte die Stunden hin und bin glücklicher als ein König.“ [1]) Egidio zeigt und erklärt nun dem Fremden bei Lampenlicht die Statuengruppe im Hintergrunde. Sie stellt die Wahrheit vor, die den Fuss auf dem Nacken der niedergeworfenen und entlarvten Philosophie setzt, der Lüge, in der

1) Ecco chi m'infonde lo spirito e la vivacità (additando la bottiglia). Quando ho una bottiglia, un pezzo di marmo e il mio scalpello, sfido l'ozio e la melanconia a farmi paura. Inganno le ore, e son più contento di un rè.

Maske der Wahrheit. Offizier. „Wie! So arg behandeln Sie die Philosophie? Egid. Wollte der Himmel, ich könnte ihr in Wirklichkeit so zu Leibe gehen! Es ärgert mich, dass diese dort nur eine Philosophie von Stein ist. Offiz. Hassen Sie die Philosophie? Egid. Wie ich die Pest und den Teufel hasse. Offiz. Darin kann ich Ihnen nicht Recht geben. Wie? Die Philosophie, die erste Wissenschaft der Welt, die Mutter aller Tugenden. . . Egid. Nicht von dieser rede ich. Ich spreche von der Philosophie unseres Jahrhunderts. Betrachten Sie sie genau, und Sie werden gleich sehen, wess Geistes Kind sie ist. Offiz. Ich erblicke eine schöne Gesichtslarve, die sich von einem scheusslichen Gesichte loslöst. Egid. Nun denn, in diesem Gesichte erkennen Sie die Gleissnerei, die in unsern Tagen die Maske der Philosophie vorgenommen. Die Wahrheit schlug sie darnieder und zeigt sie aller Welt in ihrer wahren Gestalt. Das ist jene Philosophie, die mit falscher Heuchelmiene die Geister verführt, täuscht und vergiftet. Das ist die Lehrerin der Systeme und der Irrthümer, die Vorspieglerin der falschen Freiheit, und Kupplerin der Ausgelassenheit und der freigeistischen Liederlichkeit; Verderberin der Herzen, die Pest der Völker. Wehe dem, der ihr nahe kommt! Er saugt den Tod ein, und stirbt von ihren Händen." [1]) Die Philosophie eines Helvetius, eines Condorcet, eines Baron Holbach, die Philosophie der Encyklopädisten überhaupt — kein Pinselstrich in diesem vom Meister Egidio gezeichneten

1) Uffiz. Come! voi trattate cosi male la filosofia? Egid. Volesse il cielo ch'io potessi farlo davvero! Mi dispiace ch'è soltanto una filosofica di pietra. Uff. Siete forse nemico della filosofia? Egid. Come lo sono della peste e del diavolo. Uff. Qua poi non posso applaudarvi. Come? La filosofia, prima scienza dell' universo, madre di tutte le virtù — Egid. Non è quella di cui vi parlo. È la filosofia del nostro secolo. Guardatela bene in viso, e scoprirete chi è. Uff. Veggo una bella larva, che si distacca da un viso orribile. Egid. Ebbene: ravvisate in quel viso la ipocrisia che a' nostri giorni preso la maschera della filosofia. La verità l'ha colpita, e la mostra all' universo nel suo vero aspetto. Questa è quella che con false sembianze seduce gli spiriti, gl'inganna, gli avvelena. Ecco la maestra dei sistema e degli errori, la promotrice della falsa libertà e del' libertinaggio, la corruttrice dei cuori, la peste delle nazioni. Guai a chi se le avvicina! Egli succhia la morte, e perisce per le sue mani.

Contrefey, der nicht ein Charakterzug dieser Philosophie wäre. Ob denn wohl Meister Egidio in der „Kritik der reinen Vernunft" seine lautere reine „Wahrheit", die wahre Philosophie erkannt hätte, welche jener Afterphilosophie den Fuss auf den Nacken setzt? So viel scheint uns gewiss: in den letzten Ausläufern auch dieser Philosophie, in den Philosophemen der Hegel'schen Epigonen, hätte Meister Egidio unzweifelhaft Züge des scheusslichen Gesichts der Afterphilosophie in seiner Gruppe erkannt, welcher, unter dem Nackentritt der Wahrheit, die gleissende Maske entfällt, und die er in obiger Weise charakterisirt: hätte die Afterphilosophie erkannt, die auch hinter der Schönmaske der Kunstlehre und der Philosophie des Schönen dieselbe Fratze der Scheinweisheit, der Sophistik, der Frivolität und der liederlichen Genusssucht verbirgt, und Afterphilosophie genug wäre, um auch eine solche, die Wurzel der Zeitverderbniss aufdeckende Scene in einem Lustspiel, als der hedonistischen Selbstzwecksästhetik zuwiderlaufend, zu verfehmen und zu verdammen.

Bildhauer Egidio verweist den fremden Offizier auf seinen blinden Bruder, der bei ihm wohnt, als die eigentliche Quelle seiner Ansicht über die Maskenphilosophie des Jahrhunderts und als seinen Lehrmeister. Der Offizier spart sich die Bekanntschaft des blinden Bruders für den letzten, den vierten Act auf. Im dritten liegt ihm noch ob: das junge Ehepaar, Luigia, Tochter des Egidio, und den Sohn des Adelsklubbpräsidenten, den jungen Baron Odoardo, der sich heimlich und verkleidet zu seiner Gattin stehlen muss, auf denselben vierten Schlussact und auf die Ankunft des Kaisers zu vertrösten, die auch wirklich der Postdirektor Graf Stremhegh, als eben erfolgt, in der letzten Scene dieses Actes, in Gegenwart des Offiziers, dem Bildhauer und dem jungen Ehepaare, ankündigt, deren Herzen dem vierten Act und dem sehnsuchtsvoll erwarteten Monarchen freudepochend entgegenschlagen.

In Ferdinando, dem erblindeten Bruder des Bildhauers, lernt der Offizier einen hellsehenden Philosophen und vormaligen Professor des Naturrechts an der kaiserlichen Wiener Universität kennen, und vernimmt auch von ihm die Klage, dass sein Ruhegehalt beträchtlich verkürzt worden. Der Offizier stellt ihm die Erhöhung desselben in Aussicht. Aus welchem Anlass?

fragt der blinde Rechtsprofessor. Ob er denn noch nicht wisse, fragt der Offizier seinerseits, dass er zum kaiserlichen Rath ernannt worden? Der Blinde weiss davon kein Sterbenswörtchen. Egidio meint, sein Bruder Ferdinando müsse doch den Kaiser von Person kennen. Und wie kennt er ihn! Und entwirft sofort ein Portrait vom Kaiser, dass es der Bildhauer modelliren könnte, wenn er nicht lebhaft in dem Offizier vor ihm stände, in dessen Anblick der Meister wie verloren dasteht: „Bis jetzt gleicht dieser Herr der Schilderung wie die Hälfte eines Apfels der andern. Offiz. (beiseit.) Nun wird die Unbefangenheit dieser guten Leute mich erkennen, ohne es zu wollen. [1]) Als nun gar Bruder Ferdinando das untrüglichste Kennzeichen angiebt: ein Muttermaal unter dem linken Auge — wie da erst Aller Augen, zunächst die des Bildhauers, an dem Muttermaal unter dem linken Auge festwurzeln, und wie es dann von Mund zu Munde läuft: „Hast du das Muttermaal gesehen?“ [2]) Plötzliches allgemeines Verstummen. Ist es nicht sinnreich ausgedacht, dass gerade der Blinde die Erkennung herbeiführt? Und wie geschickt und allgemach Scene um Scene, eine Incognito-Hülle nach der andern weicht. Aehnlich sinken die nächtlichen Schatten von einem Bergkegel beim Sonnenaufgang nieder, bis der Berg ganz aus dem Incognito heraustritt, und ohne sein Hinzuthun; nicht wie ein Fürst in gewöhnlichen Incognito-Stücken, der plötzlich den Oberrock zurückschlägt und an der Brust den blitzenden Stern zeigt.

Der Offizier selbst steht wie geblendet da von seinem in diesem Augenblick unvermutheten Erkanntwerden. „Wer sollte es glauben? Ihre Verlegenheit macht mich selbst verlegen. Ich sehe ihre Verwirrung, und weiss mich nicht zu entschliessen.“ [3]) Nun müssen noch die beiden Söhnchen der Contessa Valsingher, als kleine Offiziere gekleidet, eintreten: Giomondo und Guglielmo. Sie nehmen die Mützen ab, und stellen sich in Sol-

---

1) Egid. (Guardando l'Uffiziale con sorpresa). Fin qui questo Signore la rassomiglia come un pomo diviso dalla sua metà. Uff. (ormai l'innocenza di questa buona gente arriva a scoprirmi senza volerlo. — 2) Hai tu veduto il neo. — 3) Uff. (chi lo direbbe? Il loro imbarrazzo genera il mio . . Veggo la loro confusione, e non so risolvermi.)

datenpositur. Der Offizier heisst sie vorschreiten. Die Knaben schreiten vor. Off. „Wer seyd ihr, Jungens? Gism. Eure treuen Diener. Off. Was wünscht ihr? Gism. Wir kommen den Freund unseres Vaters sehen und von seinen Lippen lernen, ihm ähnlich zu werden. . . Off. (beiseite.) Die theuern Knaben! Oh wie erfreut mich diese Ueberraschung!"

Die Knaben setzen ihre Mützen auf, ziehen die Säbel und stellen sich zu beiden Seiten der Thür auf. Ihre Mutter, die Gräfin Valsingher, tritt mit dem Grafen Strembegh ein. Die Ansprache der Gräfin beseitigt den letzten Zweifel, dass sie im Offizier den Kaiser vor sich sehen. Selbst dem blinden Rechtslehrer geht jetzt ein Licht auf. Die ganze Bildhauerfamilie wirft sich dem angebeteten Monarchen zu Füssen: „Unser König!" „Unser Vater!" rufen Odoardo und Luigia. „Siegreicher Alberto [1]), ruhmgekrönter Imperator!" lobjauchzt Egidio. In huldvoller Rührung beisst sie der Kaiser aufstehen und ihn umarmen. Nun kommt auch die Arche Noe paarweise aufmarschirt, nicht um zu huldigen, denn diese Paare glauben, der Kaiser sey drüben im Postgebäude abgestiegen, und der Offizier ist für sie noch immer der simple, untergeordnete, rang- und titellose Offizier, über den sie den Rest von Verhöhnung ausschütten kommen, während sie nach dem Kaiser fragen. Baron Naiman will gehört haben, dass der Kaiser hier, beim Bildhauer, eingetreten sey. Die Baronesse Stollen verwünscht die Laffen, die sie erst nach der Post, dann in den Pallast des Gouverneurs und nun hierher geschickt. Baron Naiman erblickt jetzt seinen Sohn, überschüttet ihn mit Schmähungen und will ihn augenblicklich festnehmen, und die Luigia, Odoardo's Frau, in ein Kloster sperren lassen. Der Kaiser: „Es sind rechtmässig getraute Gatten. Naim. Die Ehe ist ungültig. Diese Plebejer haben meinen Sohn umgarnt, verrathen. Der Kaiser. Dessen sind sie unfähig. . . . Plebejer? Welchen Namen legt ihr der Tugend bei? Ein ausgezeichneter Bildhauer, der seinem Vaterlande Ehre macht, ein Mann der Wissenschaft, sind keine Ple-

1) Um den sacrosancten Namen des herrschenden Kaisers (Joseph II.) auf der Bühne nicht zu entweihen, hegeht Egidio die Albernheit, einen „Alberto" vorzuschieben.

bejer, wie Ihr sie zu nennen beliebt, und können immerhin mit neugebackenem Adel aus der Provinz sich verschwägern. Naim. Ich höre nicht auf Euch. Ihr habt mit dieser Sache nichts zu schaffen. Ich hasse diese Leute, und werde sie verfolgen bis an den Tod. Der Kaiser. Und was wollt Ihr thun? Mensch von niedriger, elender Gesinnung, von schmählichem Hochmuth verzehrt! Hört mich an! Ich spreche im Namen des Kaisers. Er weiss von dieser Heirath und billigt sie. Reichen Tugenden nicht hin, um diejenigen zufrieden zu stellen, die keine besitzen; und ist es nöthig, erst ebenbürtig ein Geadelter zu werden, dessen Vater Müller war und den Adel kaufte: so wisset denn, dass Luigia die Tochter des Grafen Egidio ist, Grafen durch Verdienst, nicht durch Zufall, und die Nichte eines Rathes seiner Majestät. Genügt das, um Euren thörichten Ehrgeiz zum Schweigen zu bringen? Naim. Seit wann besitzen sie denn diese Titel? Der Kaiser. Seitdem Ihr den Eurigen verscherzt habt. Naim. Aber, Herr Offizier. . . Der Kaiser. Schweigt nun, und zwingt mich nicht, noch mehr zu sagen.“ [1]) Wendet sich zu der Familie des Bildhauers, von der er Abschied nimmt. Sie und Gräfin Valsingher und Graf Strembegh geben dem Kaiser das Geleit. Die beiden Knaben salutiren auf ihrem Posten. An der Thür heisst sie der Kaiser zurückbleiben und schweigen. Den einen der kleinen Offiziere ernennt er zum Lieutenant, den andern

1) Imper. . . Questi sono sposi legitimamente. . . Naim. È un matrimonio nullo . . . Questi plebei hanno circuito, tradito mio figlio. Imp. Non ne sono capaci. . . Plebei? Che nome date voi alle virtù? Uno scultore egregio che fa onore alla sua patria, un uomo di lettere non son plebei, come voi dite, e possono con decoro imparentarsi con un nobile novello e di provincia. Naim. Non vi ascolto. Voi non c'entrate. Io odio questa gente, e li perseguiterò fino alla morte. Imp. E che farete? Uomo vile, miserabile, vergognoso pasto della superbia, ascoltatemi. Io vi parlo a nome dell' Imperatore. Se le virtù non bastano a saddisfare chi non ne possiede nessuna, si è neccssario uguagliare una nobilità comprata da un padre mugnajo, sappiate che Luigia è figlia del Conte Egidio, conte per merito e non per accidente, e nipote di un consigliere di sua Maestà. Vi basta ciò per far tacere la vostra stolida ambizione? Naim. Da quando in qna hanno costoro questi titoli? Imp. Dal tempo che voi avete demeritato i vostri. Naim. Ma, Signor uffiziale . . Imp. Tacete ormai, nè mi obbligate a dirvi di più.

zum Hauptmann: „Adieu, Lieutenant, adieu Capitain. Und Ihr, Ihr Herren Cavaliere und Barone, beherzigt meine theilnehmende Ermahnung. Lasst den Stolz fahren. Achtet Jedermann. Lernet, dass ein Mann, der das Vaterland vertheidigt, die Achtung und Freundschaft eines Jeden verdiene, und dass der vornehmste und wahrhafte Adel auf Tugend beruhe" (ab). Baronesse Stollen, die Philosophin, die die ganze Philosophie in die Tasche steckt, steht da betäubt, und versteht nichts von all' diesen Reden, und fragt: „Wer ist denn nun am Ende dieser Offizier?" Die Frage ist bezeichnend für eine Baronesse und Klubbphilosophin. Odoardo wirft die Bombe unter die Paare mit den Worten: Der Offizier, das ist eben der Kaiser. Die Philosophin fällt in einen Sessel und bekommt Convulsionen. Die Andern machen ihre Schrecken stehend ab. Die Baronesse-Philosophin springt empor aus den Convulsionen, erklärt sich für verhöhnt, entehrt, und will geradeswegs in's Wasser. [1]) Der Postdirector Graf Strembegh recapitulirt die Moral des Stückes und die Belehrung des Kaisers über wahren Adel, bis ihm der Vorhang das Wort vom Munde abschneidet.

Bau, Gliederung, Disposition der scenischen Momente, musterhafte Verwebung der Nebenmotive mit dem Hauptmotiv, scharfe Charakterzeichnung, die beim Bildhauer und dessen Bruder, dem blinden Professor, ein überraschend deutschnationales Gepräge annimmt, diese und andere das Kunsthandwerk betreffende Vorzüge weisen der abgehandelten Komödie des Camillo Federici eine Stelle unter den besten Lustspielen des Jahrhunderts an. Wir finden daher den ausserordentlichen Beifall, den die Komödie sowohl bei ihrer ersten Darstellung [2]), als auch bei der zweiten [3]), insbesondere aber zu Florenz davontrug [4]), wohl begreiflich; und dürfen, in Absicht der Scenenführung, der Technik überhaupt,

1) Stollen. . . Sono schernita, sono disonorata. Voglio andare ad annegarmi. — 2) Im Sommer 1791, in Turin von der Schauspielergesellschaft Pellandi aufgeführt, und mit Jubel aufgenommen. (accolta coi segni più manifesti di giubilo, lautet die Didaskalie: „Teatro moderno applaudito etc. Venez. 1796. Vol. VIII. Notizie stor.-critiche p. 72.) — 3) Im Herbst desselben Jahres zu Venedig im Teatro S. Angelo. — 4) In Firenze principalmente destò un fanatismo sorprendente. a. a. O.

das Urtheil des italienischen Kritikers, selbst in dessen weitester Ansdehnung unterschreiben, welches dahin lantet, dass diese Komödie den auserlesensten der neuern und alten Lustspiele der Italiener und anderer Nationen an die Seite gestellt zu werden verdient.[1]) Der vollen Zustimmung stände vielleicht nur Ein Bedenken im Wege: das Genre der Fürsten-Incognitokomödien, das den Herrscher nicht blos mit der Lustspiel-Gerechtigkeit identificirt, das auch zugleich die Augenbinde der Gerechtigkeit ihm abnimmt, und dem Lnstspiel, oder den Personen desselben umlegt, damit sie ihn nicht erkennen. Der Vollmacht eines Landesherrn: die dramatische Nemesis, das dramatische Verhängniss, zu spielen, widerspricht zuvörderst das ästhetische Gesetz, das eine Thorheit oder sittliche Verkehrtheit in ihre eigenen lächerlichen Paralogismen oder Verirrungen verstrickt wissen will, denen der Zufall, das komische Schicksal, die Logik der Fügungen geheimen Vorschub leistet, die eben nichts anderes ist, als die Nothwendigkeit der Entwickelungsfolgen, die göttliche, dem Thun und Lassen der Menschen immanente Vorsehung in der Tarnkappe des Zufalls gleichsam, Gott selbst also — incognito. Darf nun im Drama, wo es wesentlich darauf ankommt, dieses göttliche Incognito zur Geltung nnd zu Ehren zu bringen, darf und kann ein menschliches Wesen, und wär' es der Landesvater selbst, Gottes Incognito auf seine Tarnkappe nehmen? als unerkannter Prüfer, Strafer und Vergelter durch alle Momente des Lnstspiels schreiten, und der poetischen oder dramatischen Gerechtigkeit ins Handwerk greifen, ohne Versündigung, ohne Majestätsverbrechen an der dramatischen Vorsehung, an der komischen Zufallsverkettung, an Gott, als dramatisch-logischem Vergelter? Mag die spanische Komödie, die, wie den Papst in geistlichen Dingen, so den König im Drama, als Gottes unmittelbaren Stellvertreter idolatrirt, einen Rey Justiciero, als incarnirtes Gottesgericht über Leidenschaften aburteln, ja den Lauf der dramatischen Gerechkeit hemmen, und sein Begnadigungsrecht, wie z. B. im „Arzt

1) . . . questo componimento, che ci gloriamo di riguardare come uno de' capi d'opera del nostro teatro . . più d'ogni altro forse regger potrebbe al confronto dei più scelti si moderni che antichi della nostra e delle straniere nazioni. a. a. O.

seiner Ehre", gegen den Spruch des im Drama waltenden Gottesgerichtes, als höhere Instanz, üben lassen. Das nicht götzendienerische, nicht menschenvergötternde Drama, das Drama, das, seinem Wesen und seiner Bestimmung gemäss, die Ungöttlichkeit der Menschen eben, des Menschen im Allgemeinen, mithin auch die der Könige, ja dieser gerade wegen ihrer Göttlichkeitsanmassung, vor Allen zur Läuterung bringen soll — das ächtbürtige, sein Wesen nicht verläugnende Drama wird das Incognito eines strafenden Richterkönigs zu dessen eigener Läuterung mitwirken und sich entwickeln lassen. Es wird ihn über die in der Incognito-Maske erspähten Schäden seiner Regierung zur Erkenntniss bringen; zur Erkenntniss seiner Unzulänglichkeit oder Mitschuld an denselben; und wird seine eigene Person in die durch seine Incognito veranlassten Conflicte mitverstrickt darstellen, und ihn dergestalt dasselbe sühnen lassen. Beide Bedingungen erfüllt das Meisterschauspiel unter dieser Art von Stücken: Shakspeare's „Maass für Maass", worin auch das Incognito des Herzogs sein zugemessen Theil im obigen Sinn empfängt. Diese unseres Bedünkens richtige Katharsis des dramatischen, die göttliche Vorsehung spielenden Fürsten-Incognito kommt in den meisten Dramen der Gattung nicht zu ihrem Rechte; auch in Federici's besprochener Komödie nicht, die der Kaiser in seiner Vorsehungs- und Vergeltungsmajestät durchschreitet, ohne irgend eine Andeutung von Erkenntniss eines Selbstverschuldens oder einer komischen Busse, die ihn selbst, als Herrscher, und nicht blos seine Incognito-Maske träfe.

Federici scheint die Fürsten-incognito-Komödie in besondere Pflege genommen, und in seiner „Commedia":

I falsi Galantuomini,

Die falschen Biedermänner

con amore ausgebildet und im grössten Maassstab ausgeführt zu haben. Doch stand er wohl auch hierin nur im Dienste der Zeit. Zu seinem dramatischen Ideal eines Hochherzigen, volksthümlichen, aus landesväterlicher Liebe für sein Volk in eigener Person die Verbrechen und Laster aufspürenden und strafenden Incognitofürsten konnte der Komödiendichter die Vorbilder in den

gefeierten Herrschern des Jahrhunderts finden. Dem Staatsinteresse zum Frommen liess Peter I. von Russland incognito 4000 Strelitzen über die Klinge springen. Den Staatslasten zu Liebe fuhr der unerkannt in ihre Verschwörerversammlung tretende Czar plötzlich und zugleich mit seinem Schwert aus der Incognito-Scheide, und metzelte unter ihnen würgengelmässig. Seines grossen Vorbildes und Nebenbuhlers, Karls XII., des Königs aus schwedischem Stahl, Incognito-Ritt von Bender nach Stralsund ist weltbekannt, der anderer Incognito's des „Eisenkopfes" zu geschweigen, den eine noch eisernere Incognito-Kugel im Laufgraben bei Friedrichshall (30. Nov. 1718) hinstreckte. Auch hat sich Camillo Federici diesen Incognito-König — Don Quijote von Gusseisen in schwedischer Sergeantenuniform, der bei Narwa 18,000 Russen mit Thor's Hammer, Miölnir, niederschlug, nicht entgehen lassen, und ihn zum Helden eines Drama's, „Carlo XII a Bender", erkoren.[1]) Joseph II., ein Incognito-Fürst von Gottes Gnaden, hat in Federici's erörterter Komödie „I Pregiudizj" seine Verherrlichung gefunden. Was für ein Incognito-König Friedrich der Grosse war, haben die Franzosen bei Rossbach erfahren, wo er sein von einem Höhenzuge maskirtes Heer unversehens hervorbrechen liess und aus seinem strategischen Incognito tretend, als Mars selber dastand in gewichstem Zopf und Dreimaster, Franzosen und Reichsarmee wichsend, zu ebenso vielen Zöpfen, als sie ihm Rücken zukehrten. Von Friedrichs d. Gr. Incognito haben auch die Oesterreicher bei Leuthen erfahren, wo König Friedrich mittelst des Incognito der „schiefen Schlachtordnung", bei welcher eine Flankenbewegung die andere maskirte, eine der glänzendsten Schlachten der Kriegsgeschichte mit ermüdeten Truppen gegen ein dreifach überlegenes Heer gewann. Und das Incognito, woraus der grosse Preussenkönig in Lissa mit dem artigsten Bon soir, Messieurs, den versteinerten Herren Oesterreichern entgegentrat!

Von allen Herrschern seines Jahrhunderts war Friedrich d. Gr. auch in Italien der populärste Held und Kriegsfürst. Das von Pietro Andolfati aus dem Spanischen des Don Francesco

---

1) Ein Kriegsspectacelstück von gewaltiger Theaterwirkung. (Teatro Modern. appl. T. V.)

Comella übersetzte Drama: „Federico II., Re de Prussia“ [1]), hat auf den Bühnen Italiens Furore gemacht, und die Darsteller des Preussenkönigs, die Schauspieler Andolfati, vom St. Angelo-Theater, und Alberto Ferro, vom Teatro S. Chrisostomo, hat die Theatergeschichte unter die ersten Spieler des grossen Königs in seiner welthistorischen Maske verzeichnet. Von den Fürsten Italiens aber war Niemand würdiger unserem Camillo Federici als Vorbild zu seinem Duca Carlo in der zu besprechenden Commedia: „I falsi Galantuomini“ zu dienen, als der gefeierte Grossherzog von Toscana, Leopold, Bruder Joseph's II., und dessen Nachfolger im Reiche, als Kaiser Leopold II.; der segensreichste aller Beherrscher von Toscana, heilstiftender als der erste Mediceer, Cosmo, und dem mit mehr Recht der Beiname Pater Patriae zukäme, als diesem; das Muster aller Landesväter, wozu ihn insbesondere die Aufhebung des Inquisitionsgerichts (1787) und sein Criminalgesetzbuch unter so vielen andern wohlthätigen Regierungsacten und Institutionen würdigten, die Toscana zum bestregierten und glücklichsten aller Staaten des damaligen Europa erhoben. Seinen grössten Verdiensten zählen wir den mit seinem Minister Gianina ausgearbeiteten Entwurf einer repräsentativen (constitutionellen) Verfassung für Toscana bei, der aber leider nur Entwurf geblieben. Wäre dieser Entwurf zur Ausführung gelangt, so würde allem Anscheine nach die Freiheit und Einheit Italiens von Toscana aus sich vollzogen haben, unter den befruchtenden und reichhaltigen Einwirkungen des deutschen Geistes, der sich als der allein staatsschöpferische ausweist, und als der einzige, der dem Franzosenthum den Daum auf's Auge zu drücken befähigt und berufen ist. Leider Gottes hat, infolge einer seit Maria Theresia, Joseph II. und Grossherzog Leopold, entarteten, durch das fluchwürdigste Ministersystem jesuitisch vergifteten Politik, hat des afterdeutschen, romanisch-slavischen Kaiserreiches schwarzgelber Einfluss auf Italien nur zersetzend und verderbenvoll wirken, und dasselbe zu einem grossen Bagno voll schwarzgelber Sträflinge machen können. Dennoch wird wieder nur der deutsche Einfluss die Selbstständigkeit Italiens retten; wird das vom Geiste Friedrich's des Grossen durchflammte

1) Teatro mod. appl. IV.

deutsche Volk die Kaiserzüge nach Rom zu glücklichem Abschluss bringen; nicht durch eine Kaiserkrönung in Rom, sondern durch die Krönung des, nicht etwa vom Frieden von Villafranca, nein, des von der Schlacht bei Sadowa begründeten grossen Staatswerkes: durch die Krönung der Einheit und Freiheit Italiens mit der Einverleibung Roms und mit der Verjagung des Aigle impérial auf Nimmerwiederkommen; eines Aigle, der, nur ein verkappter Rabe, nach allen Seiten ausspäht, und sich sofort in Flug setzt, sobald er das Aas eines gefallenen Freivolkes, oder ein im Fallen begriffenes Freivolk zu wittern glaubt. Doch täuscht ihn in der Regel die stumpfe Spürkraft, wie jenen Raben in der Fabel, der lüstern einen scheintodten Fuchs umstrich, und von diesem erschnappt ward. Einen solchen vermeinttodten Fuchs fand der Aigle in der Republik Mexico. Das Ausrücken, als er den Irrthum merkte! Nur den breiten Flügeln der Aigle-Maske verdankte der Aasrabe sein Entkommen. Schon in Strasburg und Boulogne hatte er die Witterung seines Spürschnabels blamirt. Hier aber erwischte ihn der alte Fuchs beim Flügel, behielt jedoch nur den falschen Adlerflügel in der Schnauze, und guckte dem glücklich Entwischten nach, der dem alten geprellten Fuchs aus sicherer Ferne den Schnabel wie eine lange Spottnase zukehrte. Nur einmal trog den Raben die Witterung nicht: als er sich mit neu angeflickten Adlerschwingen und angeschnallten Geierkrallen auf die verendende Februar-Republik stürzte, und ihr den Rest gab. Dagegen zog er wieder von Villafranca mit langer Nase ab, und musste sich mit dem Beuteabfall begnügen, den ihm seine Jagdgenossin, die savoyardische Alpenmaus, zukommen liess. Als darauf der schwarze, wirkliche Königsadler die doppelköpfige Adler-Missgeburt zu Paaren trieb und zu Schanden hackte, da liess den Raben in der Federhaut des Aigle impérial abermals die Schnabelnase im Stich. Mit schnödem Hohn wies er die Zumuthung, den arg zerpflückten und mit zwei blutigen Köpfen heimgeschickten Doppeladler unter die Flügel des Aigle impérial zu nehmen, zurück, die Frage aufwerfend: „Soll ich mich etwa mit einem Cadaver alliiren?“ Einen Cadaver beschmausen, à la bonne heure, aber sich mit ihm alliiren? — Nach wenigen Wochen war gleichwohl die Allianz geschlossen, und der Rabe im Federkleide des Aigle mit dem noch aus allen Wunden blutenden, die

Flügel als Krücken brauchenden Doppeladler Ein Herz und Eine Seele.

Die Ausführung von Grossherzog Leopold's und seines Ministers Gianina Entwurf zu einer Repräsentativverfassung hätte möglicherweise zugleich ein Gnadenstoss für Camillo Federici's Incognito-Komödie seyn können. Denn eine solche setzt einen absoluten Fürsten, wo nicht gar einen Despoten voraus, in welchem sich, wie die Machtvollkommenheit sämmtlicher Staatsgewalten, gleichermassen die Gesammttugend, Weisheit und Trefflichkeit des ganzen Volkes vereinigt darstellt. Er ist der Ausbnud von Fürstengüte, Gerechtigkeit und landesväterlicher Liebe für sein Volk in der Despotenhülle; der Despotismus incognito, oder auch umgekehrt, je nach dem der Landesvater oder der Despot als Maske oder Kern betrachtet wird. Ein constitutioneller Incognito-Fürst ist eine Contradictio in adjecto. Wie möchte ein solcher im fünften Act als Richter und Strafer aus dem Incognito heraustreten, Er, der nur ein Drittheil der gesetzgebenden Gewalt vertritt, der keinen Regierungsact ohne Genehmigung der Kammern vollziehen, keine Verordnung ohne Gegenzeichnung eines verantwortlichen Ministers erlassen, und vor Allem der richterlichen Gewalt nicht vorgreifen darf? Besteht die Fortentwickelnng des Staates in der Aufhebung nnd Vernichtung des absoluten und despotischen Herrscherthums: so ist unter allen Dramengattungen das Fürstenincognito-Drama das Rococo-Genre par excellence, und bietet nur noch das Interesse einer antiquirten Curiosität; es müsste denn zugleich das Läuterungsdrama dieses Genre's seyn, wie Shakspeare's „Maass für Maass.“ Sonderbarer Weise sind die Lieblingshelden dieser Art Dramen in der Regel Fürsten aus der ehemaligen deutschen Kaiserstadt. So z. B. — um die zunächst sich darbietenden zu nennen — in Federici's Komödie I pregiudizj; in Shakespeare's „Maass für Maass“; in einer spanischen, durch Iffländisch betrübsam-tugendliche und bösewichtlich-schauersame Rührwirkungen merkwürdigen Komödie: „Kaiser Albert I. und die Adelina [1]) von D. Antonio Valladores de Sotomayor, die in Wien spielt, und als eine weinerliche Komödie, ein Rührspiel im Tone von „Armuth und Edelsam“ aus der Lope-

1) El Emperador Alberto I. y la Adelina.

Calderon'schen Schule uns spanisch, nämlich gar nicht spanisch vorkommen wird. O der ehrwürdig-schönen patriarchalischen Justiz der Fürstenincognito-Komödie! O cisleithanischer Gianina! O verhängnissvoller Beust! Du Nagel zum Sarge dieser Komödiengattung! Wofern sie nämlich sich nicht wieder erhebt aus dem Sarge der Freiheit und Einheit Italiens, und zum Sargnagel deiner constitutionellen Reichsverfassung wird, die vielleicht auch nur eine Incognito-Komödie des dahinter verlarvten Despotismus ist.

Federici's Duca Carlo ist jedoch kein Herzog, dessen Residenzstadt Wien, sondern ein Herzog von Burgund, der unerkannt, wie der Khalife Arun al Raschid, in seinem Lande umherzieht, um die Herzen und Nieren seiner Unterthanen zu prüfen. Seltsamer geographischer Begriff! Ein seit Jahrhunderten nicht mehr existirender Staat als Bühnenhintergrund für eine Komödie von der handgreiflichsten Gegenwart, wie sie im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrh. auf dem Marktplatz einer italienischen Provinzialstadt leben und weben mochte, mit einem Palast im Hintergrunde, einer Apotheke auf der einen und einem Kaffeehaus auf der andern Seite des Platzes. Seit Goldoni's uns bekannter Komödie „das Kaffeehaus" ist dieses die beliebte stehende Decoration für öffentliche Plätze in der italienischen Komödie. Vor dem Kaffeehause werden die Intriguenknoten geknüpft und gelöst. Hier wird die Komödie vor aller Welt wie der Kaffee gekocht, und Bösewichter, Tugend- und Fürstenideale, verfolgte Liebespaare, Aerzte, Advocaten und Gerichtsräthe laufen wie die Kaffeeburschen hin und wieder. Vor dem Kaffeehause auf dem Marktplatz der kleinen burgundischen Stadt trifft auch Herzog Carlo auf seiner Incognito-Wanderung ein, und mit dem Gerichtsrath (Consigliere), Conte di Sourval, zusammen, der den Herzog natürlich nicht kennt und, als der einzige Ehrenmann im Städtchen, zum bissigen Satiriker verbittert, den fremden Herrn mit einigen Exemplaren der aus „falschen Biedermännern" bestehenden Einwohnerschaft sogleich bekannt macht. Die Exemplare liefern zunächst, bis mehr Kaffeegäste erscheinen, Petronio, der Kaffeewirth; sein Nachbar, der Apotheker Macrobio, und der Rechtsanwalt (Avvocato) Rompifede. Während jene ihre Kunden bedienen, oder freundnachbarliche Gespräche wechseln, die nach Mäusegift und

Absinthliqueur schmecken, und während der Rechtsanwalt bei einer Tasse Kaffee seine Processacten durchblättert, kehren die Biedermänner ihr schmutziges Innere so unverholen heraus, als wollten sie dem Herzog seine Incognito-Prüfungen so bequem machen wie möglich. Die Erläuterungen, die dem Herzog sein Cicerone, der Timon des Städtchens, Gerichtsrath Conte di Sourval, giebt, nimmt Herzog Carlo dankbar mit dem schmerzlichen Ausruf entgegen: „Sie entwerfen mir ein abscheuliches Bild von Ihrem Vaterlande", worauf der Consigliere bemerkt: „Wollte Gott, dass es nicht das Bild der ganzen Welt sey." [1]) Da müsste es so viele Incognito-Fürsten als kleine Städte und Kaffeehäuser geben! Der Consigliere kennt nur Einen ehrlichen Menschen in der ganzen Stadt, und dieser eine Ehrliche hat eine öffentliche Kasse, deren Kassier er ist, angegriffen. Aber aus Mitleid mit einem „Biedermann", dem er mit einem Darlehen aus der Kasse aushelfen wollte, und der verschwunden. Ein Iffland-Kotzebuesches Motiv. Jener einzige Ehrliche, der Kassier, schmachte nun im Kerker, der Todesstrafe entgegensehend. Während dem Gespräch mit dem Consigliere bemerkt Carlo einen „Unbekannten" (un Incognito), der ihn wie seinen Schatten verfolgt. Ein zweiter Incognito! Ein Doppelgänger! Herzog Carlo ist neugierig; der Consigliere setzt sich zum Advocaten Rompifede, zu deutsch „Treubrecher", an den Tisch; die beiden Incognito's treten zur Seite. Der zweite Incognito erkennt in dem ersten seinen Fürsten, dem er eine Bittschrift überreicht. Der Herzog trägt ihm Stillschweigen auf, und verspricht ihm dafür das Gesuch zu berücksichtigen, das die allerunterthänigste Bitte enthält, sich der beiden Schwestern des zweiten Incognito anzunehmen, welche ihr Vormund, ein Signor Griffing, unmenschlich behandle. Der Herzog sagt Remedur zu, tritt in sein Incognito zurück; der Unbekannte entfernt sich. Diese Dazwischenkunft des „Unbekannten" in den Expositionsscenen erscheint uns als ein um so grösserer Compositionsfehler, als dieselbe, inbetracht der Gleichgültigkeit jener zwei Schwestern für den Verlauf und Ausgang des Stückes, völlig überflüssig ist; das Streiflicht von Lächerlichkeit ungerech-

1) Carlo. Voi mi fate una pittura orribile della vostra patria. Conte. Voglia il cielo che non sia la pittura di tutto il mondo.

net, welches das Rencontre mit einem Incognito-Doppelgänger auf den Herzog wirft. Von einem Meister in der dramatischen Technik wie Federici muss ein solcher Missgriff gleich im Beginn des Stückes Wunder nehmen.

Der Consigliere tritt wieder zum Herzog hin und zeichnet dem Fremden das Portrait des Advocaten. „Betrachten Sie jenen Advocaten. . . Er besitzt Talent, Scharfsinn, Kenntnisse. Er sollte die erste Stütze der Betrübten seyn; statt dessen gereicht er der Justiz zur Schande, und der Wahrheit zur Schmach; ist er der Mörder von Wittwen und Waisen. Dem falschen Ruhme, dem Heisshunger nach Gold opfert er Alles, selbst seine Freunde.“[1]) Carlo. Warum der Herzog in Unkenntniss über diese Zustände gehalten werde? Conte. „Wer möchte auf seine Gefahr die Mächtigen anzugreifen wagen?“[2]) Spottet über seine eigene Dienststellung: „Ich soll dem Fürsten, der mich nicht kennt, so wenig wie ich ihn kenne, Rath ertheilen. . . Kann es ein lächerlicheres, unerspriesslicheres, übler angebrachtes Amt geben?“[3]) Von dem Rechtsanwalt selbst, dem ihn der Consigliere auf seinen Wunsch vorgestellt, erfährt nun der Herzog, dass der Advocat den Process jenes jungen Kassierers, Namens „Danvelt“ führe, und dass er für dessen Leben keinen Deut gebe. Der reiche Onkel könnte allein helfen, dieser würde aber für 100 Ducaten die grösste Infamie über sich und seine Familie ruhig ergehen lassen. Anstatt seinen Neffen vom Tode zu retten, strengt der Onkel noch einen Process gegen denselben an, um ihm einige Grundstücke nicht übergeben zu dürfen, die dem Neffen als väterliches Erbe zufallen. Carlo (zum Conte): „Welcher Schurke von Onkel! Conte. Sie irren sich; er ist ein Biedermann heutigen Schlages.“[4]) Der Herzog fragt, wer dieser Onkel sey? Rompifede. „Ein

1) Guardate quel avvocato. . . Egli ha talento, penetrazione, dottrina. Egli dovrebb' essere il primo appoggio degli afflitti; inveco è il disonore della giustizia, l'opprobrio della verità, l'assassino delle vedove e de' pupilli. Alla falsa gloria, alla sacra fame dell' oro sacrifica tutto, e perfino gli amici. — 2) Chi ardisce con propio rischio di attaccare i potenti? — 3) Io debbe consigliare il duca, quantunque il duca non conosca me, nè io lui. . . Si può dare un impiego più ridicolo, più infruttuoso, più malo collocato? — 4) Carlo (al conte). Che zio birbante! Conte v'ingannate: è un galantuomo moderno.

gewisser Signor Griffing", der auch Vormund jener beiden von ihm misshandelten Schwestern im Bittgesuch des unbekannten Bruders, um die sich aber Federici's Komödie so wenig bekümmert, wie um die Schwestern von Prag. Und wer — fragt der Herzog weiter — ist der Anwalt des Onkels im Process gegen den Neffen? Rompif. Ich. Carlo. Wie? Sie führen die Sache des Onkels, während Sie den Neffen vertheidigen? Conte (beiseit). „O des ehrenwerthen Biedermannes!" Der Advocat widerlegt den Fremden mit einem Lächeln: Ob er ihm denn zumuthe, einen so guten Clienten, wie der Signor Griffing, aufzugeben? [1]) Den Herzog schaudert aparte in seiner Incognito-Haut. [2]) Guter Herzog! Wäre Gianina's Entwurf zur Ausführung gekommen, so könnte der Neffe gegen den Onkel, könnten die Schwestern von Prag gegen den Vormund bei der Volksvertretung eine Beschwerde einreichen, und du, Erlauchtester, könntest dein Incognito an den Nagel hängen. Doch wir vergessen, dass wir einen burgundischen Herzog vor so und so viel hundert Jahren vor uns haben inmitten von Zuständen freilich, welche denen, gegen die Gianina und Grossherzog Leopold von Toscana ihren Entwurf zu einer Repräsentativverfassung richteten, so ähnlich sind, wie der Incognito-Herzog dem wirklichen. „Sie müssen aber zugeben — meint ersterer dem Advocaten gegenüber — dass diese Processe der Gerechtigkeit widerstreiten, und dass die Führung derselben Ihnen keine Ehre mache. Rompif. Im Gegentheil. . . . Diesen Processen, die Aufsehen erregen, verdanke ich meinen Ruf und mein Glück. Auszeichnen muss man sich, dem Rechte der Vernunft Krieg erklären, die Geister verblüffen, hinreissen, bezaubern" [3]), und darin bestehe denn auch des Advocaten Ehre. Der Herzog bekommt, wieder in Parenthese, eine noch stärkere Gänsehaut. „O Gott!" ruft er, „welche verruchte Denkungsart! Welche infernalische Philosophie!" [4]) Wären solche hundsföttische Aeusserungen bei Pressfreiheit möglich, bei freien Belehrungen über

1) . . . ni posso scostarmi da un si buon cliente come il Signor Griffing. — 2) (Mi fa orrore quest' uomo.) — 3) Romp. Al contrario. . . A queste cause che fanno strepito, io debbo il mio credito e la mia fortuna. Bisogna distinguersi, far guerra alla ragione, sovvertire le menti, trasportare, rapirle, incantarle. — 4) (Oh Dio! che pensare iniquo! che infernale filosofia!)

wahre und falsche Ehre, die das scharfgeschliffene Beil an die Wurzel des systematisch-gefälschten, und am geflissentlichsten in den höchsten herzoglichen Regionen gefälschten Ehrbegriffes legen würden? Der in Druckerschwärze eingetauchte eiserne Besen der metallenen Lettern, das ist der einzige Weihwedel, der den Teufel der Rechts- und Ehrbegriffsfälschung, den Teufel des falschen Biedermännerthums austreibt; nicht das Fürstenincognito. Zum Teufel mit dem Incognito! In freien, öffentlichen Institutionen schreite die Majestät des Herrschers durch seine Lande und Völker. Freie Rede und freie Schrift, mit diesen beiden Stirnausstrahlungen und Lichtbüscheln steige, herrlicher als Moses vom Berge Sinai, der Gesetzgeber, leuchtenden Antlitzes und die Gesetzestafeln im Arme, hernieder und trete so unter das Volk. Herrlicher als Moses, der den freien offenen Glanz seines Antlitzes, den Widerschein seiner Unterredung mit Gott, verhüllte, unter eine „Decke" barg [1]), so oft er mit dem Volke sprach; incognito also mit ihm verkehrte. Die freie Rede in Wort und Schrift, sie ist der Abglanz Gottes, den Moses hinter eine Decke bergen zu müssen glaubte. Er hätte wohl auch seine Gesetzestafeln nicht zerbrechen dürfen, als er das Volk um das goldene Götzenkalb tanzen fand, wenn er bei Verkündung der mit Gott, dem damals einzigen Vertreter des Gesammtvolks, vereinbarten Gesetze, sein Angesicht unverhüllt hätte leuchten und den Abglanz Gottes in freier, lichtklarer Rede hätte schauen lassen. Wenn das von Aegyptischen Verlarvungen umwölkte Auge des Judenvolkes dazumal noch zu blöde und lichtscheu war, um den Gottesglanz des unverhüllten Wortes zu ertragen; so hat der grosse Volksvertreter und Volksredner von Nazareth, der da sagte, er wolle das, was er von seinem Vater gelernt habe, allem Volke offenbaren, das Auge der Menge lichtkräftig gestärkt, und mit der Thorheit, das Licht unter den Scheffel zu stellen, nichts anderes als den thörichten

1) „Da nun Mose vom Berge Sinai ging, hatte er zwo Tafeln des Zeugnisses in seiner Hand, und wusste nicht, dass die Haut seines Angesichts glänzete, davon, dass er mit ihm geredet hatte." . . „Und wenn er solches alles mit ihnen redete, legte er eine Decke auf sein Angesicht." . . . „So sahen denn die Kinder Israel sein Angesicht an, wie dass die Haut seines Angesichts glänzete, so that er die Decke wieder auf sein Angesicht." . . . 2. B. Mose C. 34. v. 29—35.

Wahn verbildlichen wollen: das freie Wort, dieses glänzendste Licht, unter den Scheffel eines Verbotes, eines Censurstrichs, zu stellen, sey es mit dem russischen Russpinsel odor mit dem Weisspinsel einer Censurlücke. Mag auch bisweilen das Wort selbst vom bösen Geist eingegeben seyn: so ist die Freiheit, als Abglanz Gottes, das Correctiv des bösen Wortes, indem sie dessen Bosheit offenbart und dadurch zu Schanden macht; zugleich das freie, vom guten Geist eingegebene Wort erweckend, das jenes, wie der Blitzstrahl gemeines Küchenfeuer, auslöscht. Der Scheffel hat es aber zu allen Zeiten mehr gegen die Freiheit des bösen Wortes abgesehen, als gegen dessen Bosheit. Den Scheffeln ist am freien Wort der Abglanz Gottes ein Gräuel, nicht des Teufels Antheil daran: die Bosheit, die Gemeinschädlichkeit. Die Enthüllung der eigenen Herzensbosheit und die Gefährdung ihres Fischens im Trüben, dies fürchten alle Pharisäer, die mit dem Scheffel als Löschhorn der beiden grossen Gotteslichter, der Freiheit in Wort und Schrift, gleich bei der Hand sind. Denn Gott ist das Licht und die Freiheit; der Teufel die Finsterniss, die Verborgenheit und die Knechtschaft. Gott ist das Licht und der Teufel der Scheffel.

So wuchern denn auch im Schatten des bestgemeinten Incognito die Giftkräuter, dio unser trefflichor Komödiendichter mit dem Jätmesser der Satire bloss beschneidet, und dadurch nur ihrer Ueppigkeit nachhilft. Sein Herzog Carlo tritt mit verdecktem Gesicht und verhüllten Gesetzestafeln unter sein das goldene Kalb umtanzendes Volk, und zerbricht zornentbraunt die Gesetzestafeln an den Köpfen der Götzendiener.

Dor zweite Act verschafft uns noch die Bekanntschaft von zwei Hauptbiedermännern: Onkel Griffing, der seinen unglücklichen Neffen erbarmungslos will sterben und verderben lassen, und Claudio Rhynvault, Gouverneur, also höchste Respectperson der Stadt. Er tritt aus dem Palast mit Saffira, der Gattin des eingekerkerten Danvelt, die um Gnade für ihren Mann bittet. Gouverneur Claudio hatte sich früher um Saffira's Hand beworben, die ihm aber ihr Vator versagte. Er liebt sie noch immer leidenschaftlich, und hat die Hoffnung auf ihren Besitz nicht aufgegeben. Er ist jetzt soinem Ziele näher als je, wenn es ihm gelingt, Saffira's schwärmerische Liebe für ihren Mann

und ihre unbesiegbare Treue zu erschüttern. Die Mittel, deren er sich hiezu bedient, sind abscheulich und empörend. In seinem ersten an dieser Stelle mit ihr geführten Gespräche, giebt er verhüllte, zweideutige Vertröstungen. „Ich will sehen. Sie dürfen immerhin hoffen, nur vergessen Sie nicht, dass ich Sie noch liebe. Saffira. Seyen Sie grossmüthig. Fordern Sie keinen Preis für Ihre Gnade. Claudio. Grausame! Saff. Bei diesen Thränen". . Claud. Sie möchte sich jetzt entfernen, ihm Zeit gönnen, bis er sich von seiner Aufregung erholt. Saffira. Ob sie ihrem Gatten einigen Trost, einige Hoffnungen bringen könne? Claud. Handeln Sie nach Ihrem Gefallen. Die Arme deutet diese Worte im günstigsten Sinne, und eilt dahin hoffnungstrunken: „Eheliche Liebe, reine vorwurfsfreie Liebe, leite meine Schritte!" [1])

In einem kurzen Selbstgespräch enthüllt er seine Herzensmeinung: Saffira wird sich seinen Wünschen fügen müssen, gut oder übel. Gnade üben sey eine Schwäche. Der Gouverneur nähert sich der Gesellschaft vor dem Kaffeehause. Die Anwesenden erheben sich mit Ausnahme des Carlo. Gouverneur Claudio fragt, wer der Fremde sey? Griffing. Ein Abenteuerer. Claudio lässt Carlo herbeirufen, und fragt ihn nach Namen, Geschäft u. s. w. Carlo meint, so weit erstrecke sich die Autorität des Gouverneurs nicht, um einen harmlosen Fremden an einem öffentlichen Orte zu inquiriren. Claudio erklärt ihm, dass er bis Morgen über seine Person die verlangte Auskunft zu ertheilen habe, oder die Stadt werde verlassen müssen. Carlo. „Ich werde bleiben, mein Herr, und Sie werden mich kennen lernen." [2]) Der Gouverneur entfernt sich. Sämmtliche Biedermänner freuen sich, dass der Fremde geduckt worden. Carlo verabschiedet den Act mit einem Dank an den Himmel, der ihm die Augen über die Laster seiner Unterthanen geöffnet, und den

1) Claud. Risolverò. Sperate. . . . ma guardatevi dal por in obblio, ch'io v'amo ancora. Saff. Siate generoso. Non esigete il prezzo della vostra grazia Claud. Crudele! Saff. Per queste lagrime. . . . Claud. Andate. . . Lasciate ch'io risorga dalla mia agitazione. Saff. Poss' io a nome vostro portare qualche conforte a Danvelt? Claud. Fate cio che vi aggrada. Saff. Giusto cielo! Io volo. Amor conjugale, amor puro e senza rimorsi guida i miei passi. — 2) Carlo. Resterò, Signore, e mi conoscerete.

Weg gezeigt zu ihrer Bestrafung und Besserung. Den Weg? Den konnte ihm am besten Gianina's Entwurf zeigen.

Zur Vervollständigung von Herzog Carlo's Studienmappe auf seinen physiognomischen Reisen führt ihm der zweite Act noch einige ausgezeichnete Charakterköpfe von Biedermännern zu; sogar eine Biedermännin: Prudenzia, die Tochter des Apothekers Macrobio, an dessen Ladenthür sie sichtbar wird. Sie knüpft mit dem Rath Conte de Sourval ein Gespräch an, das sie zu einem Stellgarn ausspinnen möchte. Sie habe ihren Verlobten fahren lassen aus zwei Gründen: Weil sie längstens nur ein Jahr lang lieben könne; hauptsächlich aber, weil er nicht mehr als 8000 Lire Einkünfte hatte, womit sie höchstens acht Monate im Jahr ausreichen würde. Jetzt trage sie ihn, den Consigliere, im Herzen, und Er sey ihr erwählter Bräutigam. Consigliere fühlt sich ungemein geschmeichelt und beglückt, und muss um so mehr bedauern, dass seine Einkünfte nur 9000 Lire betragen. Sie müssten daher als verheirathetes Paar drei Monate im Jahr am Hungertuche nagen. Dieser Punkt scheine ihm ein unübersteigliches Hinderniss.[1]) Prudenzia. Mit ihm sey das etwas ganz anderes. Ihn liebe sie, und an seiner Seite ziehe sie es vor, bei 9000 Lire Einkünften zu hungern, als bei 8000 an der Seite ihres ersten Bräutigams. Dann — fährt der Consigliere fort — können Sie, nach ihrem eigenen Geständnisse, nur ein Jahr lang für ihre Liebe einstehen. Er würde sie daher nur unter der Bedingung heirathen, wenn sie sich schriftlich verpflichtet, dass er sie, sobald der Liebestermin abgelaufen, in ein Kloster bringen, und ihre Mitgift behalten könne. Wüthend vor Zorn rafft Prudenzia ihre Filetarbeit, Netzwerk und Stellgarn zusammen, verwünscht den zweiten wie den ersten Bräutigam nebst sämmtlichen Männern und rennt in ihr Zimmer hinauf. Für eine episodische Figur müsste diese Prudenzia noch eine grössere, jedenfalls komischere Närrin seyn, als sie ist, sollte der Zuschauer, wie Herzog Carlo, der dem Gespräch als stummer Zuhörer folgte, sagen können: „Diese Närrin hat mich belustigt."[2]) Der Conte wollte aber

1) Rimangono tre mesi e in capo a un anno io e voi siamo morti e sepolti di fame. Questo articolo parmi insuperabile. — 2) Questa pazza mi ha divertito.

nur die Riesenmappe des Fremden um eine biedermännische Studie mehr bereichern: Das, ruft er, ist die Frucht der von Biedermännern ertheilten Erziehung! [1])

Neben dem Vertreter des Advocatenstandes darf sich der Heilkünstler Anselmo als Repräsentant seiner Zunft würdig behaupten. Doch ist Medico Anselmo keine ganz episodische Figur, wie Fräulein Prudenzia. Er kommt, den Consigliere benachrichtigen, dass der Secretair des Gouverneurs im Sterben liege, und nach ihm dringend verlange, um ihm ein wichtiges Geheimniss mitzutheilen, das sein Gewissen beschwere. Conte de Sourval eilt sofort an das Sterbelager des Geheimschreibers; während Herzog Carlo zurückbleibt, um den erbaulichen Wettstreit zwischen Arzt und Apotheker über die Solidarität ihrer beiderseitigen Berufe anzuhören, den der Apotheker in den Ausspruch zusammenfasst: „Ich bin das Beil und Ihr der Henker!" [2]) Der Arzt zeichnet bei dieser Gelegenheit das volkswirthschaftliche System seiner Praxis, Reichen und Armen gegenüber, so überzeugend, dass seine Methode, die Armuth dadurch auszuretten, dass man die Armen aus der Welt schafft, für unfehlbar gelten muss. Herzog Carlo freilich muss, seiner Mission gemäss, in einer Incognito-Parenthese Weh und Zeter über „diese Ungeheuer in menschlicher Gestalt" [3]) rufen. Selbst das Beil in der Hand des Henker-Arztes, der Apotheker Macrobio, kann den Schmerzensschrei nicht unterdrücken: „Weh mir Aermsten, wenn ich arm wäre!" [4]) „Die Dreistigkeit, womit sie ihre Missethaten erörtern, macht sie nur noch würdiger des Hasses und der Züchtigung", [5]) eifert Herzog Carlo wiederum in Parenthese. Die Parenthese spielt in diesem Stück die Rolle einer Maskennase. Wenn die Gerechtigkeit ausnahmsweise alle hundert Jahre einmal, in Gestalt eines gewissen- und tugendhaften Fürsten in seinem Lande als maskirter Scharfrichter umherzieht, ist es da zu verwundern, wenn sie auf lauter Galgenstricke trifft? Hör' Israel, vernimm Jacob zum zehnten Male! Oeffentliche Gerichtspflege, gehandhabt von unbeeinflussbaren

1) Frutto dell' educazione de' galantuomini. — 2) Io sono la mannaja, e voi il carnefice. — 3) (Che mostri in sembianza umana!) — 4) Povero me, se fossi povero. — 5) L'audacia, con cui pronpremiano la loro colpe, li rende più meritevoli d'odio e di castigo.

Richtern bei unbeschränkter Rede- und Pressfreiheit, kurz kein Incognito in keinerlei Form, das ist das einzige Mittel, wie man Beil und Henker, Doctor und Apotheker, Staatsretter und Pflasterstreicher, mit einem Worte, die Biedermänner aller Kategorien, mit Stumpf und Stiel ausrottet.

Ein armes Mädchen reicht dem Apotheker ein Recept hin für ihren todtkranken Vater. „Zehn Lire", betont der Apotheker scharf. Das arme Mädchen bittet um Stundung des Betrags. Der Apotheker weist ihr die Thür. Herzog Carlo giebt dem Mädchen die 10 Lire. Beim Verabreichen der Medicin ertheilt Macrobio dem Mädchen den wohlgemeinten Rath: „Bevor sie gehe, möchte sie sich, falls sie noch andere Wünsche hätte, nach der Wohnung jenes neuen Don Quijote dort erkundigen, eines fahrenden Ritters und Beschützers der Schönen." [1]) Schnöder Vergleich; aber so ganz unrichtig ist der Vergleich nicht. Leider hat der Dichter selbst den Verwandtschaftszug nicht geahnt; die Ahnung wenigstens nirgend durchschimmern lassen. Bis zur Ironie des Fürsten-Incognito ist Federici, bei aller Schärfe seines satirischen Talentes, nicht vorgedrungen. Und doch hatte längst vor ihm, unter der Beleuchtung dieser Ironie, der Dichter von „Maass für Maass" das Thema behandelt und zur reinsten dramatisch-kathartischen Lösung durchgeführt. Das arme Mädchen eröffnet dem Herzog in einem tête-à-tête vor dem Apothekerladen einen Blick in die Krankenstube hülfloser Armuth, entwirft ihm eine so bewegliche Schilderung von dem Verhalten des Arztes am Bette eines armen Kranken, dass Herzog Carlo nicht weiss, woher er Parenthesen genug nehmen soll, um seinen Schmerz, seine Empörtheit, seinen Schauder ob dieser lästerhaften Welt auszudrücken. [2]) Die volle Börse, die er dem Mädchen in die Hand drückt, spricht für sein Incognito beredter, als die Scene, als der Act, ja als die ganze Komödie es vermöchte.

Die eigentliche Fabelintrigue rückt indessen doch auch um einen merklichen Schritt vorwärts. Gouverneur Claudio verlangt von Saffira, als Preis der Begnadigung ihres Gatten, nur die

1) — prima di partire, se avete altri bisogni, informatevi dove sta di casa questo novello Don Chisciotte, cavalier errante, protettore delle belle. — 2) (oh Dio! quante iniquità descopro e come scelerato è il mondo.)

einfache Erklärung, dass sie Liebe für ihn empfinde. Saffira weist die Zumuthung mit schmerzlichem Unwillen zurück, und hält sich für getäuscht und betrogen in ihren Hoffnungen. „Wohin", ruft der zartfühlende Biedermann, „wohin reisst Sie Ihre Delicatesse oder Ihre Phantasie? Ich wünsche von Ihnen geliebt zu seyn, aber ohne Fehltritt." [1]) Nun glänzt Saffira's Auge wieder in freudiger Hoffnung auf. Eine uneigennützige, reine, schuldlose Liebe darf sie, um ihren Mann zu retten, mit gutem Gewissen dem Mächtigen gönnen. Seine näheren Andeutungen, dass er, der von ihrem Vater abgewiesene Bewerber um ihre Hand, zu seiner Ehrenrettung, diese Liebeserklärung schriftlich von ihr wünsche, macht sie wieder stutzen. Sie möchte ihm die schriftliche Versicherung zuschicken, dass, wenn sie frei, unbeirrt von ihrem Vater hätte wählen dürfen, sie ihn und keinen Andern zum Gatten würde erkoren haben. Dieses Verlangen kommt ihr seltsam vor. [2]) Fürwahr, nicht seltsamer, als uns, als es jedem Zuschauer und Leser vorkommen muss. Doch werden wir erst aus der erkannten Absicht und der Benutzung der ihm von Saffira mit Unterschrift und Siegel auszustellenden Liebeserklärung das Befremdliche des Anschlags von Seiten des Gouverneurs, und die Seltsamkeit der Erfindung von Seiten des Dichters, beurtheilen und würdigen können. Vorläufig bittet Saffira um die Erlaubniss, mit ihrem Gatten darüber Rücksprache nehmen zu dürfen. Auch das will der edle bei der schriftlichen Erklärung sich bescheidende, sich beruhigende Biedermann gern gestatten. Saffira verspricht, sogleich mit der Antwort wiederzukehren, und Gouverneur Claudio will sie in der Palastkanzlei erwarten. Mit dem Aufblick: „O Himmel! Beschütze mein Vorhaben und eine trostlose Familie", stürzt Saffira davon; mit dem grinsenden Frohlocken: „Diesem Angriff muss sie unterliegen, und der Sieg ist mein!" blickt ihr der Gouverneur nach.

In diesem trefflich gewählten Augenblick kommt Conte de Sourval vom Sterbelager des Secretärs zurück mit dem ihm von diesem gebeichteten Geheimniss. Der Secretär war es, der, im

1) Dove vi precipita la vostra delicatezza, o la vostra fantasia? Io desidero di essere amato da voi, ma senza delitto. — 2) Signore, questa vostra domanda mi sembra strana.

Einverständniss mit seinem Herrn, dem Gouverneur Claudio, in verstellter Verzweiflung Danvelt um Hülfe anflehte, als stände er vor dem Abgrund seines Untergangs. Der gutmüthige Kassier, von Mitleid hingerissen, entnahm, wie schon gemeldet, der öffentlichen Kasse die Summe zur Rettung des vermeint Unglücklichen, von dem er nicht einmal einen Empfangsschein forderte, unbedingt auf dessen Dankbarkeit und Redlichkeit vertrauend. Das Bekenntniss bringt der Consigliere schriftlich mit. Herzog Carlo, der schon von der frühern Bewerbung des Gouverneurs um Saffira's Hand und dessen fortgesetzten Nachstellungen unterrichtet ist, starrt mit Schandern in diesen Abgrund von Verworfenheit. Consigliere will sogleich nach Dijon zum Herzog. Carlo ersucht ihn, bis Morgen die Reise nach Dijon zu verschieben, wohin er ihn zu begleiten wünsche. Conte will sich von dem Fremden nicht mehr trennen, und mit ihm die weiteren Schritte berathen.

Der dritte Act entlarvt der Saffira das ihr vom Gouverneur gespielte Bubenstück. Ihr Mann hätte sich leichter als sie dazu verstanden, dass sie dem Gouverneur die von ihm gewünschte, schriftliche Liebeserklärung ausstelle. Nach Empfang derselben händigt ihr der Gouverneur ein Zettelchen ein, das sie, allein gelassen, liest. Mit Berufung auf ihre eben abgegebene Erklärung, kündigt ihr der Nichtswürdige in seinem Billet an: „Sorgen Sie dafür, dass die in Ihrem Geständniss zu meinen Gunsten ausgesprochenen Gesinnungen zur Wahrheit werden, und Alles ist wieder gut gemacht. Ich will Ihnen jeden Verlust ersetzen, und Ihnen ein besseres Loos bereiten. Ein insgeheim geführter Schlag . . . soll ich es aussprechen? . . Ihr Gatte lebt nicht mehr“ [1]) — Das Blatt entfällt ihrer Hand, sie stürzt zu Boden. Herzog Carlo und Conte treten heran, fordern Belebungssalze vom Apotheker, die Ohnmächtige erholt sich. Herzog Carlo hat das ihr entfallene Zettelchen aufgehoben und gelesen. Saffira weist jeden Beistand zurück; sie will sterben und fällt in einen Sessel hin.

1) Fate che divergono veri i sentimenti della vostra confessione scritta a mio riguardo, e tutto è riparato. Io voglio risarcirvi ogni danno, e migliorare la vostra sorte. Un segreto colpo . . . debbo proferirlo? . . . vostro marito non vive più. . .

Herzog und Conte lassen sie von zwei Kaffeeburschen in eines der Zimmer im Kaffeehause tragen. Conte ist entschlossen, unverzüglich den Herzog in Dijon aufzusuchen. Herzog Carlo giebt sich ihm zu erkennen. „Ihr Souverän steht vor Ihnen.“ [1]) Diese Scenen sind von einschlagender Theaterwirkung, die über die abscheuliche und ebenso verzwickte Intrigne des Gouverneurs den fallenden Vorhang als Schleier vorläufig werfen, nachdem der Conte seinen ehrfurchtsvollen Jubel dem Herzog zu Füssen gelegt, und Beide dann ins Innere des Kaffeeladens sich begeben, um des ganzen Gewebes von Schändlichkeiten sich zu bemächtigen. Um dieses ergreifende Mittelbild des dritten Actes schlingt sich noch eine Arabeskenguirlande von Teufelsfratzen, die der Doctor und Apotheker vertreten. In der Eilfertigkeit hatte der gewissenlose Pflasterschmierer dem armen Mädchen Gift statt der Medecin für den todtkranken Vater verabreicht. Das Mädchen kommt nun jammernd in den Apothekerladen gestürzt: ihr Vater liege im Todeskampf unter den schrecklichsten Zuckungen. Zum Glücke war der Arzt noch zeitig genug herbeigeholt worden, um die Wirkung des Giftes zu hemmen. Wie ein Sonnenblick fällt in diese Schauder-„Komödie“ die Erscheinung eines fast hundertjährigen alten Landmannes, der von dem Schicksal des Danvelt auf seinem Bauernhof vernommen, und zur Stadt eilt, um den Kassenverlust zu decken und den ihm völlig unbekannten jungen Mann zu retten. Nebenbei möchte er den im Städtchen erwarteten Landesherrn zum erstenmale sehen, der rüstige hundertjährige Greis. Sein Begegniss, seine Unterhaltung mit dem auch für ihn noch incognito bleibenden Herzog Carlo wirkt herzerfrischend. , Die Einflechtung dieses wahrhaft biederherzigen steinalten Bauers in die Gesellschaft solcher Biedermänner beweist wieder das vorzügliche Kunstverständniss unseres Komödiendichters in Absicht auf Vertheilung von Licht und Schatten. Unstreitig gehört Federici zu den Komödiendichtern des Jahrhunderts, welche am erfolgreichsten romantische Motive mit lebenswirklichen, in Goldoni's Weise dem Tagestreiben der bürgerlichen Welt abgelauschten Zügen verwoben.

---

1) Carlo il vostro sovrano, eccolo, son io.

Dem vierten Act liegt centnerschwer die Dummheit im Magen, die der Governatore dadurch begangen, dass er in Saffira's Händen das infame Billet liess, worin er sein Bubenstück enthüllt. Schurken brechen in der Regel über eine Dummheit den Hals; aber dieser Eselsstreich geht über das Fatum der eclatantesten Schurkendummheit. Claudio gesteht dies selbst: Der Tod des Secretairs, Danvelt's jämmerliche Hinrichtung, alles begünstige seine Anschläge. „Jenes Blatt allein kann mich verrathen und zittern machen. Wie konnt' ich nur so handeln?“ [1]) Er nimmt die Frage den Zuschauern aus dem Munde, ohne das Gewicht seiner Thorheit um einen Gran zu verringern. Eine Intrigue ad hoc zu improvisiren, nämlich zu Nutz und Frommen der Katastrophe, ist schon vom Uebel; wie erst eine solche Intrigue, wo die Schlechtigkeit noch von der Stockblindheit verdunkelt wird. Die schriftlich ausgestellte Liebeserklärung war schon ein höchst krickliches ad hoc, dergleichen in den Annalen der Komödienränke kein zweites aufgefunden werden möchte, geschweige in dem Pulte oder in den Hirnkammern eines wirklichen Governatore, eines Biedermannes von Fleisch und Blut.

Wie ein leichtsinniger Schuldenmacher ein Loch mit dem andern zustopft, so flickt ein forcirter Fintendreher eine verdrehte Intrigue mit einer schiefgewickelten aus. Ein solches Auskunftsmittel ist die Verhaftung Saffira's, die Gouverneur Claudio in dem Momente vornehmen lässt, wo Saffira, wie wahnsinnig mit aufgelöstem Haar aus einem Nebenzimmer des Kaffeehauses auf die Strasse stürzt, den Conte und den, für Alle bis auf diesen noch unerkannten Herzog flehentlich bittet, sie nach ihrer Wohnung zu führen. Unter dem Vorgeben von Mitschuld an dem Verbrechen ihres Gatten lässt Claudio die ihm zu folgen sich weigernde und ihn mit den ergrimmtesten Schmähungen überschüttende Saffira von einem Piket Soldaten umringen. Carlo. „Was wagen Sie zu beginnen? Was sollen diese Soldaten? Claudio. Was Sie nicht ahnen. Ein Theil derselben ist bestimmt, diese (Saffira) zu verhaften, ein anderer einen Landstreicher aus der Stadt zu schaffen. Carlo. Und wer ist dieser Landstreicher?

---

1) Solo quel foglio può tradirmi, e farmi tremare. Che ho mai fatto?

Claudio. Sie! (zu den Soldaten.) Vollzieht den Befehl! Carlo. Zittere, Verräther! Der Blitzstrahl schwebt über deinem Haupte. . . . Holla! (erhebt seinen Stab, mit einer Bewegung gegen den Palast hin.) Zwei Trommelschläge werden vernommen. Ein Gardencapitän erscheint mit der Leibwache, die er aus dem Palaste heranführt. Capitän (vortretend). Zu Befehl, mein Herzog und Souverän! Rompifede. Souverän! Macrobio. Ah! (lässt eine Untertasse vor Schrecken fallen.) Griffing. Er! Claud. O Gott! Petronio. Welcher Schlag! Herzog (zur Leibwache, auf Claudio zeigend). Nehmt diesen Menschen fest! Claudio. (beiseit). Ich, Unglücklicher! Capit. (zu Claud.) Euren Degen! Conte (für sich). O Jubel! Welches herrliche Tableau! Ein schöneres hat weder Rafael, noch Tizian gemalt." [1])

Das Richtschwert ist aus dem Futteral des Incognito gezogen; der Blitzstrahl hat die ihn maskirende Wolke durchbrochen: Claudio (von den Soldaten fortgeführt): „Dieser Blitzstrahl verzehrt mich zu Asche." [2]) Dem alten hundertjährigen Bauer hüpft das Herz vor Wonne. „Gönnt mir", bittet er den Herzog, „dass ich euch umarme, und mich an eurem Anblick weide." Der Capitän tritt zwischen ihn und den Herzog. Dieser bedeutet den Capitän, ihn gewähren zu lassen, er schliesst den Bauer in seine Arme. Der Jubel erst, und die Lustsprünge des hundertjährigen Bauernherzens, wenn der Alte erfährt, was bisjetzt nur dem Herzog und nur dem Conte im Vertrauen mitgetheilt worden, dass Danvelt am Leben, dank der beflügelten

1) Carlo (a Claudio). Che ardireste voi di fare? A che servono questi soldati? Claud. A questo che voi non pensate. Una metà servirà per costei, e l'altra per condurre un avventuriere fuori delle porte. . . Carlo. E chi è questi? Claud. Voi . . . (al picchetto di soldati.) Eseguite. Carlo. Traditore, trema. Il folgore è sul tuo capo. . . Olà (alza la canna, e fa segno verso il palazzo: si sentono due colpi di tamburo). Capit. (presentandosi a Carlo.) Commandate, mio duca, mio sovrano. Rompif. Sovrano! Macrob. Ah! (si lascia cadere la sottocoppa.) Griff. Egli! Claud. Oh Dio! Petr. Che colpo! Carl. (alle guardie del corpo). Costodite quest' uomo (accennando Claudio). Claud. (Misero me!) Capit. (a Claud.) Deponete la spada. Cont. (Che giubbilo è il mio! . . Che bel quadro! Non depinse il più bello nè Raffaele, nè Tiziano.) — 2) Claud. Questo è un fulmine che m'incenerisce (parte fra una metà del picchetto di soldati).

Eile, womit der Conte gerade in dem Moment bei dem Gefangenen eintraf, wo das Henkerschwert eben auf Danvelt's Nacken niederzuckte, und der Conte noch zur rechten Zeit, im Namen des Herzogs, den Streich aufhalten konnte.

Im Audienzsaal des Regierungspalastes erwartet die ganze, noch auf freien Füssen sich befindende Sippschaft der Biedermänner ihr jüngster Tag. Ueber jedem Einzelnen schwebt der Richtspruch des Herzogs wie ein Damoklesschwert. Quid sum miser tunc dicturus, ist die Frage, die das Herz eines Jeden an die Rippen pocht. Der Apotheker Macrobio ist der Einzige, der noch einen gewissen Galgenhumor zur Schau trägt, und demselben theils in Gesprächen mit dem Kaffeewirth, Petronio, theils in Aparte's Luft macht. Zu letzterem, dessen Pulse selbstverständlich wie im Fieber klopfen [1], sagt der Apotheker: „Freund, die Hochzeitstage der Schufte nehmen ein rasches Ende . . . Wenigstens hab' ich es gleich gesagt, dass Er (der Herzog) ein Spion ist.“ [2] Petronio wundert sich über die Frechheit des Apothekers, in diesem Augenblicke noch seiner bösen Zunge die Zügel schiessen zu lassen. Macr. Potz Wetter, scheint Euch das eine fürstliche Handlung, heimlich das Thun und Lassen von anständigen Menschen auszukundschaften, um sie zu ruiniren?“ [3] Der Apotheker streift hart an den Lebensnerv des Incognitomotivs, aber verwechselt, wie vorhin die Arznei und die Giftbüchse, auch hier den Humor eines dialektischen Rückschlags im Problem mit der satirischen Intention des Dichters: die Herzenshärte und Böszüngigkeit eines frechen gewissenlosen Kerls noch im letzten Momente darzulegen. Jetzt erscheint der Herzog mit dem Conte de Sourval und dem alten Landmann. Der Advocat Rompifede hält zuerst das Fuchsohr an's Eis, horchend, an welcher Stelle es am rathsamsten zu brechen wäre, und stammelt Entschuldigungen. Ihm zunächst der ruchlose Griffing, der den Neffen Danvelt an's Messer lieferte, und als Vormund Wittwen

1) Petr. mi battono i polsi, come se avessi la febbre. — 2) Macr. Amico, le nozze dei birbante finiscono presto. . . Ma almeno io l'ho detto che colui era una spia. — 3) Macr. Oh cospetto di bacco! Vi sembra che sia azione da principe explorare segretamente i fatti de' galantuomini per rovinarli?

und Waisen zu Tode quält. Ihn nimmt der Herzog zuerst beim Wickel, nnd schüttelt das Bündel schmutziger Familienwäscbe durcheinander, und wirft es dann bis auf Weiteres bei Seite. Griffing bekennt sich zum Bündel, und vermehrt es mit einem Taschentuch voll Reuethränen [1]), die des Herzogs Zorn ein wenig abkühlen, und die gleicbwobl doch so schmutzig sind, wie seine schwarze Gewissenswäsche. Die Thränen, womit diese ein Griffing reinigen will, bringen die schmutzige Wäsche erst recbt in die Tinte. Für Wicbte, wie diese Biedermänner, giebt es keine Sühne und keinen fünften Versöbnungsact, sondern nur ein scharfes Ofenfeuer, worein man die Dornenbündel wirft. Der Herzog züchtigt sie blos mit feuerigen Zungenruthen Einen nach dem Andern; legt Jedem eine verhältnissmässig gelinde Pönitenz auf mit der Absolutionsformel: Gehe hin und sündige nicbt mehr, seinen ganzen Grimm für den Hauptbiedermann, den Gouverneur Claudio, aufsparend, den nun die Wacbe vorfübrt, und der wegen seiner anch in dramatischer Hinsicbt grundscblecbten Intriguen eine exemplarische Strafe verdient. Clandio's Komödienfrevel stehen freilich nicht auf dem Sündenregister, das der Herzog dem armen zerschmetterten Sünder vorhält. Wer büsst die Auslassung? Der Herzog selbst. Er lässt Saffira vorführen, um, auf Grund ibres dem Claudio ausgestellten Liebeserklärungsscheines, den der Herzog sich die Miene giebt, für freiwillig ausgestellt zu halten, die nun durch Danvelt's Tod Verwittwete mit Claudio zu vermählen. Saffira weiss zwar nicht, wie sie diese Laune des Herzogs deuten soll, glaubt aber ihrem fürstlichen Anwalt und Bescbützer unbedingt vertrauen zu dürfen. Er rechtfertigt dies Vertrauen sogleich durch die Aufforderung an Claudio, der Saffira Danvelt, als seiner Frau, sein ganzes Vermögen unter dem Titel von Schenkung und Erbschaft auf jede Eventualität hin zu verschreiben. Claudio gehorcbt und schreibt die Schenkungsurkunde, wie sie ihm der Herzog dictirt, nieder. Hierauf befiehlt er dem Claudio, der Saffira die Hand zu reichen. Als dies geschehen, fragt ihn der Herzog, mittelst welcher Art Todesstrafe er den Kassier Danvelt habe hinrichten

1) Signore. . . . Io mi confondo. . . . Conosco l'error mio, e lo compiango.

lassen. Claud. Mit dem Schwert. Carlo. Mit demselben Schwert sollt' auch Euch in wenigen Augenblicken das ruchlose Haupt abgeschlagen werden, elender, verworfener Mörder!" [1]) Die Strafe ist verdient und gerecht, mag sich die „Commedia" noch so verdutzt hinter den Ohren kratzen, die bis zuletzt in der Maske eines nichts weniger als komischen Schauspiels und in Gesellschaft von Biedermännern, die in allem Ernste die grössten lustspielwidrigsten Schufte, mithin bis zuletzt als ·Incognito-Drama durch sämmtliche Acte geschritten, und nun in der letzten Scene des letzten Actes als Tragödie sich entlarvt, jedenfalls als eine Nichtkomödie mit tragischem Ausgang. Denn der Herzog bleibt bei seinem Urtelsspruch und Claudio wird zum Richtblock abgeführt und geköpft. Doch dieser Formfehler gegen den Titel „Commedia" stösst die Gerechtigkeit des Urtheils, auch die dramatische Gerechtigkeit, nicht um. Aber die Vermählung des zum Tode Verurtheilten mit der Frau eines, wie dem Herzog bewusst, lebenden Gatten! Aber die, unter Vorspiegelung einer doch unmöglichen ehelichen Verbindung, dem Unglücklichen vor der Hinrichtung abgezwungene Verschreibung seines ganzen Vermögens! Aber die von seinem allerhöchsten Richter und Souverän dem Geköpften in's Jenseit mitgegebene und aufgebundene Täuschung inbetreff von Danvelt's Tod! Giebt diese vom Herzog-Richter seinem verbrecherischen Gouverneur gespielte endgültige Intrigue den verkniffelt-undenkbaren Ränken seines Staatsdieners an dramatischer Verwerflichkeit etwas nach? Versündigt sie sich nicht vielmehr noch unverzeihlicher an der dramatischen Wahrscheinlichkeit, Möglichkeit, Schicklichkeit? an dem dramatischen Verstand und Gerechtigkeitsgefühl, als Claudio's Intrigue sich an allen diesen hochachtbaren dramatischen Potenzen, ja als er sich gegen Saffira versündigt hat? · Und darum vier Acte hindurch ein Untersuchungsrichter incognito, um im letzten aus dem Incognito als Spruchrichter-Souverän hervorzutreten, der das grausamste Despoten- und Tyrannen-Urtel fällt; der eine türkische Justiz übt, wie kein Kadi und kein Pascha

1) Carlo. . . . Con qual supplizio avete voi tolto di vita il cassiere Danvelt? Claud. Col ferro. Carlo. E sotto l'istesso ferro perderete voi pure fra pocch' istanti l'iniqua testa, sciagurato, vilissimo assassino.

sie türkischer üben könnte! Mit einem solchen Rechtsspruch endet das Incognito des edelsten, von Gerechtigkeitsliebe und sittlichem Eifer erglühten Fürsten! Wie schade, wie jammerschade, dass Gianina's Entwurf nicht zur Ausführung kam! Oder dass wenigstens unser für das sittenschildernde und sittenbessernde Drama so reichbegabte Dichter, Camillo Federici, — dass ein so scharfsinniger Kopf, geistvoller Charakterzeichner und bühnenfester Techniker, dass er nicht sein Drama: „Die falschen Biedermänner", im Sinne jenes Entwurfs ausführte, dessen Ausarbeitung doch in die Zeit der Abfassung dieser Komödie fiel! Shakspeare's Incognito-Drama: „Maass für Maass", das volle 200 Jahre vor Gianina's Entwurf gedichtet ist, weist ahnungsvoll durch die vollkommenste dramatische Entfaltung des Fürstenincognito-Thema's, der staatsrechtlichen Idee desselben, wenn man so sagen darf, weist auf die Nothwendigkeit eines solchen Entwurfs, auf das Gefährliche hin, das die vom Herrscher, als Inbegriff aller Gewalten, übernommene Richtermission in ihrem Gefolge hat. Die Zergliederung dieses Schauspiels wird uns seiner Zeit auch die technische compositionelle Ueberlegenheit desselben, verglichen mit Federici's wahrscheinlich nach derselben Quelle [1]) bearbeiteten Komödie vor Augen stellen, namentlich was den fünften Act betrifft, der einige Vergleichungspunkte darbietet — wie u. a. Lucio's ähnlich, wie Macrobio's, gefärbte Aparte-Glossen — welche auf eine Kenntnissnahme Federici's von Shakspeare's „Maass für Maass" schliessen lassen. Auch der Name „Claudio" scheint darauf hinzudeuten, wiewohl dem Träger desselben bei Federici Shakspeare's „Angelo" entspricht, und die Lage von Shakspeare's „Claudio" in „Maass für Maass" an die des Danvelt erinnert. In Giraldi Cinthio's Novelle heisst Shakspeare's Claudio „Vico." [2])

Des psychologisch wunderlichen Grundmotivs wegen erwäh-

---

1) Einer Notiz zufolge im Teatr. mod. applaud. (Vol. X. p. 104) hätte Federici den Stoff aus einer „Geschichte der Herzoge von Burgund" genommen, wesshalb das Stück denn auch in einigen Ausgaben den Titel: „Der Herzog von Burgund" (Il Duca di Borgogna) führt. — 2) Vgl. Gesch. d. Dram. V. S. 354. —

nen wir noch einer vielgerühmten durch zahlreiche Aufführungen[1] ausgezeichneten Commedia des Federici:

## Il Capello Parlante

„Der redende Hut".

Zwei Jahre vor Beginn der Handlung hatte Elvira di Vitri, Gemahlin des Marchese di Roccafort, am Hofe einen jungen, im Personenverzeichniss schlechtweg „Un Uffiziale" genannten Offizier erblickt, und für denselben eine herzliche Zuneigung gefasst, unbeschadet der zärtlichsten Liebestreue, die sie ihrem Gatten widmet.[2] Die herzliche Zuneigung zu dem jungen ihr sonst unbekannten Offizier ist so stark und überwältigend, dass sie, in voller Ueberzeugung von der Bedenklichkeit ihres falschen Schrittes, den Offizier im Palast ihres abwesenden Gemahls empfängt, und ihn zum Vertrauten ihrer Gefühle macht.[3] Sie entfernt sich auf einen Augenblick, um einen Brief zu holen, und heisst ihn in ein Nebenzimmer treten. Hierauf erscheint ihr Gemahl Marchese di Roccafort mit dem Signor de Liancourt in dem von Elvira und dem Offizier eben verlassenen Vorzimmer. Der Marchese, den Liacourt, der das Verhältniss ausgespürt, davon in Kenntniss gesetzt, hatte sich, eine Reise vorschützend, im Palast verborgen gehalten, und war im Begriffe, seine Gemahlin mit dem fremden Offizier zu überraschen. Er findet aber nur dessen abgelegten Federhut und Degen auf einem Stuhl. Marchese bemächtigt sich des Hutes und Degens, legt dafür seinen Hut und Degen hin mit den Worten: Dies sey meine Rache![4] und entfernt sich mit Liancourt. Elvira kehrt zurück, der Offizier tritt aus dem Nebenzimmer, will sich, der späten Stunde wegen, entfernen, findet seinen Hut und Degen nicht, während Elvira an Stelle derselben den Hut und Degen

1) Die erste finden wir nicht vermerkt. — 2) „Mentre amo il marchese con tutti i sentimenti del animo mio, questa nuova inclinazione non gli usurpa alcun diritto nel mio cuore", vertraut sie ihrer Kammerjungfer Vespina (A. 1. Sc. 7). — 3) Elv. Io trovo un piacere che mi soddisfa nel vedervi. . . Voi dunque vedete, ch'io non ho coraggio di privarmi di voi. — 4) Ecco la mia vendetta.

ihres Gemahls mit staunendem Schreck erkennt. Der Offizier entfernt sich ohne Hut und Degen.

Der Zuschauer ist über das Verhältniss sogleich im Klaren durch die Aparte des Offiziers, die ihn als ihren Bruder bezeichnen, der sich ihr aus später erst erhellenden Gründen nicht zu erkennen geben darf. An der Hausthür wird, auf Befehl des Marchese, der Offizier angehalten und vorläufig in Verwahrsam gebracht. Marchese lässt ihn vor sich führen. Die heftige Scene ist ergebnisslos, da der Offizier die Auskunft über sich verweigert und seinen Hut und Degen, die er am Marchese bemerkt, vergebens zurückverlangt. Aus Rücksicht auf den Offizierscharakter zügelt der Marchese seinen Zorn und verweist blos den Offizier, den er zur Stelle konnte tödten lassen, aus seinem Gebiet. Die Absicht des Marchese mit dem Hut und Degen sprach derselbe schon gegen Liancourt aus: Er sey entschlossen, seine Frau mit ruhiger, heiterer Miene zu begrüssen. Kein Wort des Vorwurfs soll seinen Lippen entfahren; sie wird in meinen Blicken kein Zeichen von verhaltener Wuth oder Thränen gewahren. Betäubt soll sie über meine Liebkosungen staunen beim Anblick des „stummen Anklägers ihrer Schuld“,[1]) des Hutes nämlich.

Sc. 3. A. II erblickt Elvira zum erstenmal den verhängnissvollen Offiziershut auf dem Haupte ihres Gemahls und starrt den Hut an mit Entsetzen: „Was seh' ich“, ruft ihr Aparte, „das schreckliche Zeichen meiner Verirrung auf seiner Stirne!“[2]) Bei diesem „Zeichen auf der Stirne“ ihres Gatten muss, aller theatralischen Wahrscheinlichkeit nach, ein schallendes Gelächter ausbrechen, das aber an dieser Stelle die Komödie selbst so verblüffen muss, wie der Hut die Elvire, die vor Schrecken in Ohnmacht fällt.[3]) Als sie sich erholt, drückt ihr der Marchese über diese Ohnmacht sein schmerzliches Erstaunen aus. Elvira (ihm zu Füssen stürzend.) „Ach mein Gemahl, ich fühle mich schuldig;

1) Io la vedrò con apparenza serena, e tranquilla; non uscirà della mia bocca un rimprovero, non scorgerà ne' miei occhi alcun segno di furore, o di pianto; stupirà delle mie carezze, ma tremerà dinanzi al muto accusatore della sua colpa. ... — 2) (che veggio! l'orribile segno del mio errore, sulla sua fronte!) — 3) Oh cielo ch'io moro (sviene).

mein Vergehen . . ." [1]) Marchese sieht sie gross an. Schuld? Vergehen? Er glaubt eher an des Himmels Einsturz, als an ihre Schuld, und zweifelte an der Sonne Hitze, ja zweifelte an des Offizierdegens Spitze, nur an ihrer ehelichen Treue nicht. Dieses ihrem Gatten so fremdartige Betragen, dieser in Liebkosungen maskirte ironische Grimm, diese vernichtende Zärtlichkeit im Widerspruche mit dem „schaudervollen Zeichen auf der Stirne" ihres Gatten, dem Hut, dem verhängnissvollen Deckel oder Dreimaster — das ängstigt ihr liebevolles von Gattentreue erfülltes Herz mehr, als Foltertod Und bei solchen Gesinnungen, solcher Gefühlsweise, solcher Frauentugend, solchem schreckhaften Erzittern ob eines auch nur denkbaren Schattens von Unmuth, der des Gatten Seele trüben könnte, trotz alledem geheime Zusammenkünfte mit einem unbekannten Offizier aus unbewusster Schwesterliebe?! Ueber dieses Komödienmotiv blinder Blutverwandtschaftssympathie und latent wirkender Bruderliebe — darüber fallen Natur und Psychologie gleichzeitig auf den H— vor Lachen, und erhebt selbst jener, der Stimme der Natur die weitgehendsten Zugeständnisse machende, und mit den prädestinirtesten Ohren dafür ausgestattete Naturpsycholog in Kotzebue's „Stimme der Natur" den entschiedensten, feierlichsten und lautschreiendsten Einspruch. Bis zu einer solchen Pflicht- und Selbstvergessenheit darf der Mutterinstinct sich im Drama nicht verirren und zur Geltung bringen wollen; geschweige die Bruderliebe bei einer so hochgestellten, hochgebildeten, so fein und so gross fühlenden und ihren Gatten so schwärmerisch innig liebenden Frau. Ist das Motiv einer spanischen Komödie entlehnt, wie es den Anschein hat, so erfuhr es, wie dies gewöhnlich bei solchen Entlehnungen der Italiener aus der spanischen Komödie der Fall zu seyn pflegt, eine carikirte Vergröberung bis zur Unkenntlichkeit. Was in der spanischen Komödie noch als Meteor sprüht und glänzt, fällt in der italienischen als erdiger Meteorstein und Klumpen nieder.

Die kunstreichste Durchführung auf Grund einer falschen Voraussetzung wird immer nur zu einem dädalischen Labyrinth sich

---

1) Ah! mio sposo, io cado a piedi vostri. Sono rea, non mi difendo; il mio delitto. . .

entwickeln, mit dem falschen Grundmotiv als ochsenköpfigem Minotaurus im Mittelpunkt, gleichviel ob mit Federici's „redendem Hut" auf dem Kopfe oder nicht. Eine falsche Voraussetzung wird aber in der Regel auch einer kunstreichen Gliederung im Wege stehen; wie z. B. in dieser Komödie. Nach manchen Wiederholungsscenen, die sich um die vom Marchese beliebte raffinirte Seelenfolter drehen: der Selbstanklage und Verzweiflungsreue seiner Gemahlin seine Ueberzeugung von ihrer Unschuld entgegenzusetzen, welche Gipfelscene erhebt sich vor unsern Augen? Die gepriesene Scene 3, Act III, worin der Marchese, aufgehetzt von seinem Onkel, Barone di Roccafort, und nach den heftigsten Auseinandersetzungen mit Elvira's Oheim und Beschützer, Conte di Vitri, den Hut auf ein Tischchen vor der zitternden Elvira hinstellt, wie ein Taschenspieler, der sein Hutkunststück produciren will, und mit den Worten hinstellt: „Dieser leblose Zeuge ihrer Verworfenheit spricht laut" (daher der Titel der Komödie), „und ruft meine Gerechtigkeit auf!" [1]) Zu welcher Strafe? Zu lebenslänglicher Einschliessung in ihr Zimmer und Trennung von ihm. Nur bei der jährlichen Wiederkehr dieses Tages — eines Festtages für ihn — würde er vor ihr erscheinen mit diesem verwünschten Hut auf dem Kopf, ein Infortunatus-Verwünschungshütlein, dass es der Teufel reite! — Und wozu erscheinen? Um sich an ihren Thränen zu weiden, und über seine Enttäuschung und ihre Verworfenheit zu jauchzen." [2]) Den Hut behalte er zu ewigem Andenken für sich, und setzt ihn auch gleich wieder auf, mit dem Vorsatze, jedesmal am bestimmten Tage mit diesem Hut vor ihr in Parade zu erscheinen. [3]) Das andere Leibstück des Offiziers, der Degen, bleibe ihr als Liebeserinnerung. Sie möge ihn auf ihr Zimmer tragen und brauchen,

---

1) (pone il capello sul tavollino.) Questo insensato complice della vostra vittà, parla, ed anima la mia giustizia. — 2) Eleggete il vostro appartamento, o un ritiro, per non uscirne mai più, fuorchè all' annuo ritorno di questo giorno ch'io vo' solenne, per detestare il tradimento, ed esaltare la mia vendetta. Allora v' impongo di soffrire il mio aspetto. Applaudirò alle vostre lagrime, esulterò del mio desinganno, e della vostra abbiezione. 3) Voi mi vedrete ogni anno farne pompa dinanzi a voi finch' io viva.

wie ihr Muth und die Nothwendigkeit es ihr gebieten würden.[1]) „Wirft ihr den Degen vor die Füsse und geht davon." Die unglückliche Elvira, das närrische Opfer einer unbewussten Bruderliebe, will sich in ihrer Verzweiflung mit dem Degen durchbohren, und wird nur von ihrer Schwester und ihrem eintretenden Oheim, Conte di Vitri, davon abgehalten.

Und wozu und wesshalb all' der Lärm? Welcher staatsgefährliche Beweggrund bestimmte den Offizier zu seinem Incognito, das solches Unheil in seiner eigenen Familie anrichtet? Ein gehabtes Duell! Der als zehnjähriger Knabe seiner Familie entschwundene junge Mann hatte als Offizier einen Kameraden im Duell getödtet, und musste sich verborgen halten, bis er vom Könige die Begnadigung erlangt. Würde ihn etwa die Schwester verrathen haben, wenn er sich ihr entdeckt hätte? Oder der Marchese, sein Schwager? Oder sein Onkel Vitri, der, um das Gebäude, den babylonischen Thurm all' dieser psychologischen Unwahrscheinlichkeiten, zu krönen, das königliche Begnadigungsschreiben seit acht Tagen in der Tasche mit sich herumträgt!?[2])

Sismondi ist so charmirt von Federici's „Redendem Hut", dass er diese Komödie nicht für dessen Werk halten kann.[3]) „J'ai lu." Wir glauben der Versicherung des ehrenwerthen Literators auf's Wort, glauben aber auch, dass Federici's „Redender Hut", wie jener Philosoph von seinem Lieblingsjünger, bezüglich dieses „J'ai lu" von Sismondi gleichfalls sagen würde: „Der Einzige, der mich gelesen, und dieser Eine hat mich missverstanden. Und dieser Eine sagt noch dem Dichter des Hutes, meinem Dichter, auf den Kopf zu, er habe mich, den Hut, gestohlen! O dass es möglich wäre, alle Literaturhistoriker unter Einen Hut zu bringen, und ich, der redende Hut, dieser Hut wäre! Wie würde ich

1) L'altro (dono, la spada) resti con voi, portatelo alle vostre stanze, e disponetelo come vi detta il corraggio e la necessità. — 2) Il come ve lo può dare quel foglio, che già da otto giorno è a me pervenuto. — 3) J'ai lu sous son nom, une Elvire de Vitry, ou le Chapeau, que je ne puis croire de lui, quoique je ne sache point d'où il l'a empruntée. C'est une jolie pièce; il y a de la noblesse dans les caractères, de la délicatesse dans les sentiments, et une mesure, une convenance, qu'un comédien fort étranger à la bonne société n'aurait su atteindre de lui même. a. a. O. p. 415.

ihnen über die Köpfe kommen, und was würden sie von mir zu hören kriegen! Denjenigen von ihnen, die Werke besprechen, die sie gar nicht gelesen haben, würde ich mich selber „antreiben“, und sagen: Halt's Maul! Solche, die bloss die Nase in's Buch stecken und darin herumblättern und es da und dort beschnobern, würde ich an Eulenspiegel's Esel erinnern, der auf diese Art über Nacht ein Schriftgelehrter wurde. Dem weissen Raben endlich, der wirklich von sich rühmen dürfte: Je l'ai lu, dem würde ich sagen: das kann Jeder sagen. Beweise, dass du es gelesen, durch die That, indem du das Gelesene kritisch darlegst, und dem Leser zeigst, dass du ihm mit gutem Beispiele vorangegangen: „facta loquuntur.“ So würde Federici's Redender Hut sprechen. Wenn er nur seine eigene Sache besser vertreten hätte, könnte man ihn in die Kammer wählen. Eine Kammer, ein Reichstag von lautor redenden Hüten, welche Nationalversammlung! Und die Ersparnisse für's Land! Vor Allem würde man die Köpfe ersparen, und mit diesen fielen die Diäten von selbst fort. Eine Kammer von beredten Filzen — wie würden Die den Daumen auf den Beutel halten. Wehe den Dotationen und Gehaltserhöhungen; aber wohl dem Lande und seinen Taschen! Und wenn da der Präsident seinen Hut aufsetzte, würde der Teufel erst recht losgehen. Einen Volksvertreterhut wegen einer Kammerrede zu zwei Jahren Gefängniss verurtheilen, wäre ein undenkbarer Fall. „Der Hut ist von alten Zeiten her ein Sinnbild sowohl der Freiheit, als auch der Herrschaft“, sagt sogar Adelung. Ein Gericht wird sich aber hüten, das blosse Sinnbild der Freiheit einzusperren. Das Sinnbild ist frei wie das geflügelte Wort, und braucht nicht erst, so wenig wie dieses, seine verfassungsmässige Freiheit abzusitzen. Der „Träger“ des Sinnbilds dagegen befindet sich im Vollgenuss gedachter Freiheit am gewissesten während seiner thatsächlichen Bewahrheitung jenes trefflichen Spruches: „Der Mensch ist frei, und wär' er in Ketten geboren.“ Desshalb muss auch der Gefangene, beim Antreten seiner Haft, das Sinnbild der Freiheit, den Hut, draussen lassen. Wer befreite die Schweiz? Gessler's Hut! Ihm verdanken wir auch eine der herrlichsten Tragödien. Nur zu einem guten Lustspielhelden hat es der Hut überhaupt noch nicht gebracht, geschweige der redende Hut.

Ein italienischer Literator findet, dass Federici, was die Moral seiner Stücke angeht, alle seine Vorgänger und Zeitgenossen, mit Ausnahme Iffland's, hinter sich lasse. [1]) Nur streue er bisweilen die Moral wie zufällig [2]) in vereinzelten Lehrsprüchen, oder spinne sie zu Sittenpredigten aus, anstatt die Lehre der Fabel aus der Erfindung und Führung derselben zu entwickeln. [3]) Ein Kunstfehler ohne Frage; allein immerhin jener Meisterschaft der frivolen und gegenwärtig noch schulgültigen Kunstdramatik vorzuziehen, welche die Fabel einzig um der Fabel willen, als müssige Phantasiegaukelei, ziel- und richtungslos ihr Spiel treiben lässt; ja den auf Sittenbildung, Lebensweisheit und Erleuchtung abzielenden Sinngehalt der Fabel, das Durchschimmernlassen des in ihr vorzugsweise Vernünftigen und Göttlichen, des geistigen Kerns, des Fabelgedankens, als beschränktes Verstandsbestreben berümpft und verspottet. Diesen Marktgauklern und Hanswürsten der Kunstdramatik ist auch der Seecompas, der dem Fahrzeuge Richtung und Wegziel verzeichnet, durch den Hinweis auf seinen Zusammenhang mit dem Erd- und Weltganzen, auf den festen, unverrückbaren Pol- und Angelstern, eine Erfindung des beschränkten Philisterverstandes; ist auch der Zweck der Schifffahrt einzig der: dass alle Segler als ein Spiel der Winde in's Unbestimmte und Ziellose dahintreiben, zur Kurzweil der Spaziergänger am Seestrande, welche den Anblick einer belustigenden Kreuz- und Querfahrt durch ihr Fernglas geniessen. Unseres Dafürhaltens berühren sich jene Dramatiker, jene moralbeflissenen Lustspieldichter des 18. Jahrh., Iffland nicht ausgeschlossen, mindestens doch in Einem Punkte, in der moralischen Tendenz eben, mit den grössten Meistern der dramatischen Kunst alter und neuer Zeiten: mit Aeschylos, Sophokles, Aristophanes, Bhavabuti, Plautus, Shakspeare, Lessing, Schiller; mögen sie auch in der Kunst, die moralische Absicht durch die Fabel selbst zu erläutern, den genannten Meistern nicht das Wasser reichen. Welches

---

1) Nella morale — Federici si lascia addietro tutti comici predecessori, tranne Iffland (Ugoni, della letterat. ital. etc. op. post. Vol. II. p. 454.) — 2) a bandiera. — 3) Alto difetto della morale di questi drammi è di uscire non sempre dalla invenzione e condotta, ma spesso da sermoni inscritivi etc. das.

Kunstwerk vermöchten aber die Schwindler, Taschenspieler, Quacksalber, die Opiumverkäufer der selbstzwecklichen Poesie und Kunst, der müssigen Phantasiespiele, die im glücklichsten Falle immer nur eine phantastische Gaukelei bleiben — welcherlei poetisch-dramatische Kunstwerke könnten denn diese Faxenmacher aufweisen? Welcherlei Lust- oder Trauerspiele, die, für das Preisgeben eines moralischen oder cultursittlichen Mittelpunktes, durch Form und sonstigen Gehalt schadlos hielten, und ihre Verwandtschaft mit den ewigen Schöpfungen der grossen Kunstmeister darthäten? Nun, auch diesen wird die Stunde schlagen, wo sich offenbaren wird: ob Kaiser Octavianus, ob Prinz Zerbino, ob die Dramen der Achim, der Brentano, und all' der Jünger aus der romantisch-phantastischen, moral- und verstandesscheuen Kunstschule, diese Meisterstücke sind, oder nur gleissende Irrwische, die ihr Taumellicht dem Moder und der Verwesung verdanken.

Inwiefern Ugoni's Tadel bezüglich der Ausdrucksform, des Sprachstyls in Federici's Dramen begründet sey, darüber dürfen wir uns kein Urtheil anmassen. „Komischen Styl, Colorit, Bildung, Glanz und Lebhaftigkeit" spricht Ugoni dem Komödien-Dialoge Federici's ab. „So armselig und nüchtern ist seine Sprechweise; so weit entfernt sie sich von dem wahren Komödienstyl." [1]) Unter letzterem verstehen die italienischen Dramaturgen und Sprachkünstler den akademischen, von der Crusca als einer literarisch-päpstlich unfehlbaren höchsten Autorität normirten dramatischen Curialstyl; oder doch einen schöngeistigen Bücherstyl, dem wir, unserer bescheidenen Meinung nach, eine stickluftartige Wirkung auf den dramatischen Dialog, namentlich im Lustspiel, zuschreiben möchten. Mehlthau und Mutterkorn sind dem Getreide nicht so schädlich, wie der akademisch schulgerechte oder schöngeistige Dialog dem Drama. Wir scheuen die Wiederholung nicht, dass Goldoni's Lustspieldialog uns der

1) Privo di stilo comico di colorito, di coltura, di brio, di vivacità, appena in rozzezza cede la mano ai Villi ed agli Avelloni (er giebt an Rohheit dem Villi und Avelloni kaum etwas nach), tanto è gretto e digiuno, tanto dilungasi dallo stile della commedia. — Abate Andrea Villi, Verfasser der Dramen: Rosalia ovvero l'Amor conjugale (Rosalia oder Die eheliche Liebe), und La Vergine del Sole (Die Sonnenjungfrau). Teatro mod. appl. T. XV und T. LVIII.

massgebenste scheine; dass die ungeleckte, volksthümliche, wenn auch derhkörnige Sprechweise in der Komödie seiner Nachahmer in unsern Augen dem wahren Komödienstyl näher komme, als die schulgerecht ausgeglättete Mustersprache, die in der Regel mit innerer Kälte und einer gezierten Komik, wie z. B. bei Gherardo de' Rossi, Hand in Hand geht. „Federici besass neben dem Verdienst die Herzen für schlichte Ehrlichkeit, vernünftige Mässigung und Verträglichkeit, zuneigungsvolle Gesinnungen und einen bescheidenen Verkehr in den Familien empfänglich zu stimmen; nicht bloss den Vorzug, dass er die Gefahren der Leidenschaften, die schlüpfrigen Wege des Ehrgeizes, die Lächerlichkeiten der Eitelkeit zu schildern verstand: Federici besass auch Theatertact und -Einsicht in einem doch höhern Grade als sonst Komödiendichter, die für Schauspieltruppen schreiben, durch Uebung und Routine zu erlangen pflegen." [1]) Einem Dramatiker von solchen Eigenschaften, sollte man meinen, dürfte eine minder akademisch-schulgerechte Kunstsprache wohl dreingegeben werden.

Statt derlei unwesentliche Flecken und Fehler konnte der einsichtsvolle italienische Literator wichtigere, der Composition, Erfindung, Behandlung, dem innern Styl, dem Gattungsstyl, anhaftende Grundmängel in Federici's Komödien hervorheben; Gebrechen, die unsere Leser schon aus dem vorgelegten Grundriss der drei Komödien des Federici erkannten, als entspringend aus einer unzuträglichen Vermengung von romanhaften und lebenswirklichen Charakterzügen nnd Motiven; aus der Wiederholung gleichförmiger Triebfedern; aus dem Missbegriff in Ansehung der Wechselbezüglichkeit von Fürst nnd Volk, und aus dem Mangel an politisch-psychologischer Einsicht in diese Wechselwirkung und in die wahren Gründe der Beamten- und Volksentsittlichung. Die bezeichneten Grundfehler kehren in den meisten Stücken des Federici wieder. Im „Angeher" z. B. (Il Delatore) vergreift

---

1) — oltre all' inspirare semplice integrità, raggionevole moderazione, pace e sensi affettuosi e disoreti nella famiglia; oltre al dipingere i pericoli delle passioni, le lubriche vie dell' ambizione, le ridicole della vanità, Federici possedeva intelligenza e tatto del teatro, alquanto maggiore di quella che i poeti addetti alle comiche compagnie sogliono acquistare dall' uso. a. a. O. p. 458.

sich das eklektische Umhertasten nach einem so recht romanhaft entlegenen Fabelstoffe an einer Handlung, die auf dem chinesischen Theater heimisch seyn mag, auf der italienischen Bühne des 18. Jahrh. aber sich ausnimmt, wie eine jener von Dorfmarktschreiern angekündigten Missgeburten, erzeugt von Schildkröte und Ziege, oder Karpfen und Wachtelhund. Ein Bruder giebt, verabredetermassen, seinen Bruder beim Gericht als Mörder an, um die für die Anzeige ausgesetzte Belohnung zu erhalten und ihre dem äussersten Elend preisgegebene Mutter mit dem Blutgelde vom Hungertode zu retten. Der „Angeber" aus Mutterliebe wetteifert mit seinem unschuldigen, aus Kindesliebe des Mordes geständigen Bruder, behufs Erlangung des Blutpreises, zur Verblüffung des Gerichtes und des Oberrichters, der keinen Schatten von Beweis ermitteln kann, dennoch aber den eigentlichen Beweggrund dieses unerhörten Wetteifers nicht ahnet, bis ihm die Mutter aus dem Traume hilft.[1]) Welchen Eindruck muss ein solcher blödsichtiger Verhörsrichter auf ein Publicum hervorbringen, das von Anbeginn um die wahre Sachlage weiss, und dem Verlaufe des nur für den Zuschauer „peinlichen" Verhörs folgen muss!

In einem andern Stücke von Federici: „Die Lüge hat ein kurzes Leben"[2]), besucht ein junger König auf der Jagd, incognito, das Landhaus eines seiner Vasallen, und verliebt sich in dessen Tochter, unter dem Namen eines seiner Hofcavaliere, mit welchem die junge Dame, ohne dass der König es wusste, schon verlobt war. Der Vater, der den Hofcavalier, seinen Schwiegersohn, noch nicht von Person kannte, glaubt, derselbe habe ihn mit seinem Jagdbesuche überraschen wollen, und trifft Anstalten

1) Einen ähnlichen opferwilligen Wettstreit zweier Brüder, um die Mutter zu retten, enthält das chinesische Drama: „Die Selbstaufopferung des Tcho-li" Gesch. d. Dr. III. S. 430 ff. Selbstanklage als Mörder vor Gericht aus Freundschaft ist ein Motiv in Jac. Nardi's Commedia: „Amicitia". Gesch. d. Dr. IV. S. 533 ff. — 2) La bugia vive poco. In der Ausgabe von Padua und Venedig heisst das Stück einfach: „La bugia", Die Lüge, und erschien in französischer Uebersetzung unter dem Titel „La Revanche" auf dem Théatre Français zu Paris den 15. Juli 1809. Die Uebersetzer Roger und Creuzé De-Lessert gaben das Stück für ihr Originalwerk aus, dem Titel des Stückes: Die Lüge, ins Angesicht.

zur Vermählung. Inzwischen hat der wirkliche Bräutigam von dem Vorfall Kenntniss erhalten, eilt auf's Schloss des Schwiegervaters und giebt sich, Revanche nehmend, für den König aus. „Diese verwickelte Lage ermangelt nicht“ — bemerkt Ugoni — „Neugierde zu erregen und in die Scenerie eine grosse Bewegung zu bringen, ganz nach Art der Verwicklungen des spanischen Theaters, woher das Stück gar wohl entnommen seyn könnte, ob wir gleich die Spur nicht finden konnten“.[2]) Ein solches vergoltenes Königsincognito singt aus einer andern Tonart, als Federici's Incognitokönige, die als commis voyageurs der blinden Justiz ihre Staaten bereisen.

Eine eheliche Verbindung zwischen zwei Geschwistern, die nur unvollzogen blieb, weil die Braut, die ungeahnte Schwester, die eine andere Liebe im Herzen trägt, dem jungen Gatten, ihrem verlarvten Bruder, in der Brautnacht das Versprechen abnimmt, ihr keine anderen Regungen als Freundschaftsgefühle zuzumuthen, bis Empfindungen in ihrem Herzen zu keimen begännen, die mehr ihrem ehelichen Verhältnisse entsprächen — dieses theatralisch unmögliche Motiv schürzt den Knoten in Federici's Komödie: „Wittwe gleich in der ersten Nacht“.[3]) Die Lösung des unlösbaren Brautgürtelknotens bewerkstelligt der junge Adjutant eines am lendemain dieser brautnächtlichen Wittwenschaft angelangten Generals. Der junge Offizier ist der todtgeglaubte Geliebte der „Ersten Nacht-Wittwe“, die sein mit den Familienverhältnissen vertrauter General als leibliche, von ihrem einnächtigen Bruder-Gatten glücklicherweise „unerkannt“ gebliebene Schwester desselben offenbarte.

Federici's Drama, „Der redende Hut“, führte uns eine Schwester vor, die für den verkappten Bruder die verlarvteste Schwesterliebe hegt. Mit der einmaligen Wiederholung desselben

1) „e questa posizione complicata non manca di svegliare la curiosità e di porre in gran movimento la scena, alla guisa degli intrighi del teatro spagnuolo, dal quale potrebbe benissimo esser derivata, benchè noi non ne abbiamo trovato le tracce“. Die Vermuthung läuft nicht auf falscher Fährte. Wir erinnern uns eines spanischen Stückes mit demselben Motive, ohne im Augenblicke angeben zu können, ob in einer Comedia des Tirso oder Rojas. Das spanische Stück entgeht uns nicht und veranlasst uns wohl seiner Zeit zu einem Rückblicke. — 2) Vedova di prima notte. (I—IV. der Turiner Ausgabe von Fed. Opere.)

Verwickelungsmotives nicht zufrieden, setzt es Federici zum drittenmal in der Komödie: „Il tempo fa giustizia a tutti“ (Die Zeit wird Allen gerecht), ins Spiel. Die Zeit wird Allen gerecht, auch solchen nicht aus der Zeit und dem Leben entnommenen, sondern irrlichterlich aus allen Ecken und Enden zusammengerafften Fabelstoffen. Dividirt man Federici's 60 Dramen, gerade ein Schock, mit den fünf stationär sich wiederholenden Grundmotiven: Fürstenincognito, Geschwisterehe, standeswidrige Heirathen, Sohn- und Vaterconflicte — ein Lieblingsconflict auch in Schiller's ersten Tragödien — und fünftens mit dem ständigen Hauptmotiv einer ländlichen oder handwerklichen Idealfigur, hineingestellt mitten in die Lustspielzerwürfnisse behufs rührend-verklärender Schlichtung derselben, dergleichen Idealbauer der hundertjährige Landmann in Federici's besprochener Komödie: „Die falschen Biedermänner“, und das Schuhflicker-Ideal in seiner Komödie: Il Ciabottino consolatore de' disperati („Der Schuhflicker als Tröster der Verzweifelten“) vorstellen — dividirt man das Schock Dramen mit diesen fünf stehenden Grundmotiven, so erhalten wir ein Dutzend Stücke nicht gewöhnlichen Schlages, keine solchen also, deren 12 auf's Dutzend gehen.

Zu der Gruppe der vorgeführten meist lombardischen oder piemontesischen Dichter gehört

**Francesco Antonio Avelloni** [1]),

„Poetino“, „Dichterchen“ zubenamt, wegen der Kleinheit und Zierlichkeit seiner Person. Ein grosser Dichter war er, nach seinen

1) Geb. Vened. 1756, Sohn des Conte Casimiro Avelloni aus Neapel. Studirte bei den Jesuiten. Auf einer Reise nach Neapel wurde er bei Fondi von Räubern überfallen, ausgeplündert und an einen Baum gebunden. In dieser Stellung sah er die Räuber ihr Mittagsmahl halten, und musste eine Rede anhören, die der Räuberhauptmann über das Räubergewerbe vortrug. Avelloni wurde dann wieder losgebunden und frei gelassen. Halbnackt kam er in Neapel an. Seine Anverwandten, ein Paar alte Tanten, wollten nichts von ihm wissen. In der äussersten Noth suchte Avelloni den Theaterdirector Bianchi auf; erbietet sich, ihm ein Stück zu schreiben; Bianchi nimmt ihn zu sich. Avelloni schreibt noch in derselben Nacht die Komödie „Giulio Assassino“, worin er jenen Räuber von Fondi zeichnete. Das Stück machte Furore. Von Neapel ging Avelloni nach Rom und die Zahl der Stücke, die er als Schauspieler bei verschiedenen Truppen schrieb, wird auf 600 angegeben. Starb Vened. 1817.

Dramen zu schliessen, keinenfalls, auch nicht nachdem er das Jünglingsalter bereits überschritten hatte und dem Poetino über den Kopf gewachsen war. Unser Bericht über ihn soll an Kürze dem Poetino ebenbürtig seyn. Wir kennen von ihm eine fünfactige Comedia in Prosa:

Giulio Willenvelt assassino,
(Räuber Giulio Willenvelt),

ein Räuberrührstück prima aqua, das von einer Commedia nichts als diese acht Buchstaben hat. Es ist in der Manier der französischen Dramen solchen Schlages aus jener Zeit, Mercier's Jenneval z. B., deren aller Aeltervater: Lillo's George Barnwell ist[1]), welches zuerst mit der Hefe der bürgerlichen Gesellschaft als Sauerteig die bürgerliche Tragödie in Gährung setzte. Die Hefenlarve der altgriechischen Komödie wurde das natürliche Gesicht der tragischen Muse und der Kothurn zum Kothstiefel. Bei Licht besehen, steckte schon in Lillo's Barnwell das Senfkorn zum französischen Convent. Oder war die französische Revolution und Schreckensherrschaft etwa kein bürgerliches Trauerspiel, wenn auch im historischen Styl und mit Blut geschrieben, und statt auf den gewöhnlichen Brettern auf dem Brettergerüst der Guillotine gespielt?

Avelloni's Räuber Giulio Willenvelt, Sohn des Milord Veinham, ist auf der Flucht mit seiner jungen Frau, Lady Worton, die er ihrem ersten Bräutigam geraubt, und mit der er, nachdem er den Verfolger erschlagen, unter eine Räuberbande gerathen. Ihr Anführer, Jonas, schenkt ihm und der Frau das Leben, mit dem Beding, dass Willenvelt das Räubergewerbe mittreibe. Aus Rücksicht auf die Frau geht er die Bedingung ein. Durch den Raub seiner Frau und die Ermordung ihres Verlobten hatte er ohnehin seinen Räubereinstand im voraus entrichtet. Giulio Willenvelt lebt bereits sechs Jahre unter den Räubern, da führt eines Tages sein Hauptmann Jonas Lady Judit als Gefangene herbei, die Braut des Lord Artur, Bruders der Lady Worton, Schwägerin folglich vom Räuber Willenvelt. Er wirft sich zu ihrem Vertheidiger gegen Jonas auf. Beide Räuber legen aufeinander an. In dieser Stellung werden sie von einem Trupp königlich Schottischer Soldaten, an deren Spitze Offizier Volsau,

1) 1731; von Saurin als ‚Beverlei‘ (1768) französisch bearbeitet.

überfallen und fortgeführt. Lady Judit ruft dem Volsau, der sie kennt, zu: er möchte das Leben ihres Vertheidigers schonen, und folgt nach.

Die Bitte wiederholt Lady Judit ihrem Verlobten, Lord Artur, gegenüber, im zweiten Act im grossen Palastsaal der Vernunft [1]), welcher in Schottland liegt. Sie dringt in ihn, dass er sich für den Räuber, ihren Lebensretter, bei Lord Veinam, der den Räuber zu richten hat, verwenden möchte. So sehr Lord Artur Lady Judit, seine Braut, liebt, glaubt er doch ihre Bitte nicht gewähren zu dürfen. Sie droht, nach York zurückzukehren und mit ihm zu brechen, wenn er ihren Wunsch nicht erfüllt, und entfernt sich. Der zweite Act schliesst mit der Erkennungsscene zwischen Vater und Sohn, Lord Veinam und Giulio Willenvelt, der dem Vater, seinem Richter, in Ketten vorgeführt wird. Solche Scenen verfehlen ihre Theaterwirkung nicht. Schade nur, dass der Spannungseffect durch Gewichte bewirkt wird, die das Drama auf den tiefsten Punkt seines Kunstwerthes herabziehen. Lord Veinam ruft in Thränen ausbrechend: „Tod, wo bist du? Warum tödtest du mich nicht?“ Räuber Giulio schreit: „Düsteres Verhängniss, reisse auf mein Grab!“ [2]) Währenddessen gräbt das Drama selbst sein Grab, ein wackerer Minirer.

Nachdem Lord Artur im Räuber Giulio Willenvelt den Entführer seiner Schwester und Mörder ihres Verlobten erkannt hat, besteht er natürlich erst recht auf dessen unverzüglicher Hinrichtung und nimmt, in höherem Auftrag, dem Vater des Giulio das Richteramt ab. Dieser Conflict zwischen Braut und Bräutigam, Lady Judit und Lord Worton, eine Scene zwischen Vater und Sohn, wieder von „pikanter“ Wirkung und den Thränenbeutel mit dem Räuberdolch abfordernd — diese Vorgänge versorgen den dritten Act, dieweil das Drama, als sein eigener Todtengräber, rüstig fortschaufelt. Die Erscheinung der von den Räubern vergessenen Lady Worton in der letzten Scene des dritten Actes, die unversehens mit den Worten hereintritt: „Hier ist die Gattin des Giulio, was will man von mir?“ [3]), erinnert zu

1) Sala nel Palazzo della Ragione. — 2) Vein. (Lo guarda attento, poi prorompe nel pianto) Morte dove sei, perchè no mi accidi? Giul. (con impeto alzandosi e partendo) Nere mie fatalità, spalancatemi la tomba! 3) Ecco la sposa di Giulio, che si vuole da me?

sehr an des Eckenstehers Nante: „Herr Criminell, ick melde mir!“ um nicht ein Spatenstich mehr zum Grabe des Dramas zu seyn. „Nante“ kommt sogar in unserer Räuberkomödie vor, „Nantes“ nämlich in der Bretagne, wo Willenvelt mit seiner Frau den Räubern in die Hände gefallen war. Da aber die Handlnng in Schottland spielt und die Räuberbande in Schottland haust, so passt der Eckensteher Nante gerade so gut in das Stück, wie Nantes, Hauptstadt der Bretagne im Departement der niedern Loire.

Im Beginn des vierten Actes will Lord Veinam zum Könige „fliegen“ [1], um für seinen Sohn Gnade zu erflehen, und in der letzten Scene dieses Actes, nachdem Jonas und Genossen längst gehängt sind, und nun auch Giulio Willenvelt zum Richtblock geführt ward, trotz dem Handgemenge, das zwischen den beiden Frauen Lady Worton, Giulio's Frau, Lady Judit, deren Schwägerin, und Lord Artur sich entwickelt, dem die zwei Lebensretterinnen den zum Tode Verurtheilten abkämpfen — in dieser letzten entscheidenden Scene des vierten Actes ist Lord Veinam noch immer nicht zum König geflogen, sondern kommt vielmehr zu diesem Auftritt hergeflogen mit der überraschenden Frage: „Wie? noch immer ist das Urtheil nicht vollzogen?“ [2])

Erst im fünften Act giebt Lord Veinam uns und dem Sohne Aufschluss über jene Stutzen erregende Frage am Schluss des vierten Actes. Der Vater hatte diese Strenge geheuchelt, um noch eine Besprechung mit dem Sohn unter vier Augen erlangen zu können [3]), hauptsächlich aber um mit dem Geigenfrosch oder Wirbel des Spannungseffectes die Nerven des Zuschauers auf den äussersten Pnnkt, den Reisspunkt, emporzuschrauben. Der Sohn bittet den Vater um die einzige Barmherzigkeit, ihn zu tödten, damit er in seinen Armen die Seele aushauche, die schon beginne sich von den verworfensten aller Existenzen zu trennen. [4]) Der Vater reicht ihm einen Dolch. Giulio zückt ihn gegen seine Brust; der Vater fällt ihm in den Arm, jammernd, dass sein Vaterherz den Anblick nicht ertragen

1) Io volo al re. — 2) Inseguita è ancor la sentenza? — 3) Ah, Giulio, simulai quel rigore ... per poter qui solo ragionarti — 4) uccidimi, amato padre, concedimi solo che fra le paterne braccia esali quest' anima.

könne. Kampf mit dem Sohn, der sich durchaus erstechen will. So lass mich, ruft der Vater in Verzweiflung, dieses Gift nehmen, und tödte dich dann. [1]) Jetzt fällt der Sohn dem Vater in den Arm, entreisst ihm das Gift, und kehrt die Dolchspitze gegen seine Brust. Der zehnte Theil dieser Selbstmord-Energie unter den Räubern hätte dem Sohn und Vater und der Schwiegertochter das sechsjährige Schandleben unter Mördern und Banditen und uns diese Scene erspart. Das Verwerfliche in diesen Stücken ist der zerrende, mit allen Marterwerkzeugen einer entarteten, zum Henkerpathos verwilderten Furcht- und Mitleidserregung abgefolterte Gemüthsaufruhr zu Gunsten für Leidensqualen aus geschändetem Ehrgefühl, wovon ein Funken hingereicht hätte, um eine solche Lage unmöglich zu machen. Nicht Verbrecher aus Ehrgefühl, nein, Verbrecher aus Ehrlosigkeit, innerer Wüstheit, Zerrüttung jeglichen Sittlichkeitsgefühls, Verbrecher aus erbärmlicher Schwäche und Charakterfeigheit, sind all diese Helden der Barnwell-Tragik, deren Dichter in ihnen himmelstürmende Titanen geschaffen zu haben sich bedünken, weil sie Erdriesen mit Kothriesen verwechseln, und deren Himmelerstürmung sie ähnlich anstaunen, wie jener Schöppenstädter im Hotelzimmer in der Residenz, den der Wirth mit eingestemmten Armen nach der Decke des eben von ihm bezogenen Zimmers emporstarren fand, in Unbegreiflichkeit des Wunders verloren, das er da oben in dem unerhörten Deckenstück erschaute, und über die Grösse des Wunderkünstlers verzückt, der diese Deckenmalerei als einfachen Farbenhaufen von unten hinauf ge—. Der Hotelwirth freilich erkannte bald das Danaergeschenk, das ihm der letzte Wohngast der Stube, eingewickelt in die Wirthsrechnung, die ihn besch — an der Decke zurückgelassen, als Erinnerungsdenkmal „auf der Höhe", im Einklange mit Gräfin Leonore's schönen Worten in Goethe's Tasso:

> Und es ist vortheilhaft den Genius
> Bewirthen: giebst du ihm ein Gastgeschenk,
> So lässt er dir ein schöneres zurück.
> Die Stätte, die ein guter Mensch betrat,
> Ist eingeweiht; nach hundert Jahren klingt
> Sein Wort und seine That dem Enkel wieder.

---

1) Questo veleno lascia che prenda: ucciditi figlio ch' io t'imito.

Giulio Willenvelt stösst sich den Dolch nicht in die Brust, sein Vater, Lord Veinam, schluckt das Gift nicht hinunter. Giulio's Gemahlin, Lady Worton, wirft sich, hereinstürzend, mit Ungestüm auf ihren Gatten und entreisst ihm den Dolch, rufend: „Gatte, was machst Du?“ [1]) Vergisst du, dass du im fünften Act einer Commedia stehst? — und schleudert den Dolch zur Erde. Horch! Trommelwirbel. Wehe, wenn auch der Nachrichter vergässe, dass er eine Commedia vor sich hat. Und wirklich kommen Soldaten mit ihrem Offizier und nehmen den betäubten Giulio in die Mitte und führen ihn fort zum Richtplatz. Noch ein falscher Bericht über Giulio's erfolgte Hinrichtung; noch ein paar Scenen voll verzerrter Schmerzenskrämpfe von Seiten der Worton und des Lord Veinam — da wirft sich Lady Judit mit der letzten Scene ins Mittel und macht dem grausamen Spiel dadurch ein Ende, dass sie mit dem hingerichteten Giulio an der Hand dazwischentritt, den ihr Fussfall vor dem König noch im letzten Augenblicke gerettet. Aus Rücksicht auf ihre Fürbitte und auf die Komödie schenkte ihm Se. Majestät das Leben. Die italienische Komödie dieses Zeitraums trägt ganz den Charakter einer aus den bunten Lappen der Komödien aller Länder zusammengeflickten Harlekinshose, oder eines aus den Ingredienzien aller Völkerdramen zusammengemischten, mit spanischem Pfeffer, französischen Wirnissen, englischem Senf und deutschem Küchensalz durcheinandergerührten italienischen Salats.

Avelloni's zweites Stück, worauf wir noch einen Blick werfen wollen:

Le Vertigini del Secolo
(Schwindel des Jahrhunderts),

beruht auf der optischen Täuschung eines Betrunkenen, der alle Gegenstände rundum sich drehen und vom Schwindel ergriffen sieht, während er allein den Schwindel hat und auf keinem Beine stehen kann. Dieser Betrunkene und vom Schwindel Ergriffene ist der Dichter des Stückes selbst. Um nicht den Leser in die proktophantasmagorische, fünfactige Schwindelconception mithineinzuwirbeln, lassen wir nur einige Guckkastenbilder daraus an ihm vorüberziehen. Von der Oekonomie des Stückes giebt schon das Personenverzeichniss einen Begriff. Um

1) Sposo, che fai?

drei wirkliche Figuren: einen Lüderjahn, Ranieri, der, nachdem er Alles durchgebracht, die Reize seiner tugendhaften Frau Ernesta zu Gelde machen will; um dieses brave Weibchen und die Hauswäscherin Laura schwindeln nicht weniger als 30 allegorische Personen herum, von der phantomistischsten Unpersönlichkeit; ein wüstverworrenes Getümmel von Phantasmen, wie der Hexenschattentanz im Brockennebel. An der Spitze: Die Allegorie (L'Allegoria), das Abstractionsmuttergespenst aller übrigen, worunter die drei Liebesphantome: Die platonische Liebe (L'Amor Platonico), Die Ruhmesliebe (L'Amor glorioso), Die schüchterne Liebe (L'Amor timido); vier Luftschlösser (quattro Castelli in Aria) in Gestalt geflügelter Genien: Die Mode, Die Caprice (Il capriccio), Das Compliment (Il Complimento), Die Schwindelei (Raggiro), Die Scham (La Vergogna) und ausser ihr noch die Schamröthe (Il Rossore) u. s. w. Auffallenderweise fehlt im Verzeichniss dieser Ausgeburten eines Gehirnschwindels das Dichtergehirn selbst (Il cervello del „Poetino"). Doch vertritt dieses ja das „Dramma" selbst, als Pandämonium von Drehkrankheitsvisionen, erzeugt durch eine eigene Species von Gehirnwurm (Pentastomum taenoides Poetulae, Dichterlings-Schafhirnegelschneckenwurm).

Doch welcherlei Art von Handlung wird dann aus diesem Sammelsurium und Krimskrams der Imagination gebraut? Die Allegorie bewirkt die Besserung des Ranieri und dessen Aussöhnung mit seinem hübschen, tugendhaften und misshandelten Weibchen, Ernesta, dadurch, dass sie ihn mittels eines Zaubertrankes, geschöpft aus dem uralten, von allen Giftdestillaten überquellenden „Brunnen des bösen Beispiels" (pozzo del cattivo esempio) versenkt in eine „Welt des Wahns", durch welche er, in abwechselnden Traumerscheinungen märchenhafter Pracht und namenlosen Elends, von dem allegorischen Gefolge der Allegorie, personificirten Leidenschaften, Zuständen, Lastern und Gelüsten, hingeschleift wird, als Held aller wüsten Gaukeleien der Ueppigkeit und des Elends; von seinen beiden Begleiterinnen, der Allegorie und der Satyre, bald geschützt, bald verlassen; in Begegnissen mit seinem Weibe, Ernesta, als Liebchen der drei Amore: Amor platonico, glorioso und timido nach einander. Zuletzt schlürfend den Trank der Thränen, den ihm das Elend

(Miseria) darreicht, und essend das Brod der Schande, das ihm die Schmach (Vergogna) anbietet

Ranieri befindet sich in der Wohnung des Verbrechens (delitto) in einem finstern Zimmer mit fünf Thüren. Die mittlere führt in das Gemach der Schuld (colpa), die erste rechts zur Schamröthe (Rossore), die zweite zur Wuth (Rabbia). Die erste Thür links zur Verzweiflung (disperazione), die zweite zur Reue (pentimento). Allegorie erklärt ihm die Inschriften und entwirft ihm eine schaudervolle Schilderung der Insassen, die sämmtlich hervortreten und ihn zu seinem Entsetzen umringen. Verbrechen (Delitto) zählt ihm, in Gegenwart seiner Gattin Ernesta, sein langes Sündenregister her, und rollt ihm die Bilderfolge seines verbrecherischen Wandels auf, der mit dem unwiderruflichen Verlust Ernesta's abschliesst. Verzweiflungsvoll will er sie von der Liebe zurückerlangen. „Von der Liebe?" ruft ihm abscheuvoll Ernesta zu, ihm seine Schandthaten gegen sie vorhaltend, und ihr Gewand aufreissend, woraus ihm die Wunde entgegenstarrt, die er ihrer Brust versetzt hatte, weil sie sich geweigert, seiner Völlerei durch ihre Entehrung zu fröhnen. Verbrechen fordert Ernesta auf, „bei diesem Altar" (einem Dreifuss) ewige Trennung von ihrem Gatten zu schwören. Wüthend stösst er den Dreifuss um, was jedoch Ernesta nicht abhält, mit einem Fluche ihn seinem Schicksal zu überlassen und, einen aus ihrem Busen gezogenen Dolch schwingend, davon zu stürzen, um ihre Ehre und Tugend durch einen freiwilligen Tod zu wahren. Ranieri will ihr nacheilen. Er wird vom Verbrechen und zwei Furien zurückgehalten, die den Ausgang bewachen. Verzweiflungsvoll ruft er die Schamröthe (Rossore) an, ihm mit ihrer Fackel das Eingeweide zu verzehren. Schamröthe fackelt nicht lange und erscheint mit der Fackel. Ihr auf dem Fusse folgt die Wuth (Rabbia) mit dem Schwerte, und gleichzeitig mit dieser schreitet aus ihrem Zimmer die Verzweiflung (Disperazione) heran mit einem Strick in der Hand. Vor dem Stricke graust es ihm; jammernd nach Reue (Pentimento), fleht er um jede andere Todesart, wenn's nur nicht die hänfene ist. Pentimento (Reue) tritt aus ihrer Kammer und bietet ihm Gift dar, er greift mit Begierde danach, wie nach einem Labsal und schlürft es aus. Sämmtliche Unholde: Elend,

Schmach, Verbrechen u. s. w. umringen ihn; Allegorie verscheucht sie. Ranieri fühlt den Tod aber sanft und lieblich durch seine Adern rieseln.[1] Er ruft den Namen Ernesta's noch einmal an als Zeugen, dass er den an ihr geübten Verrath an sich selber räche.[2] Die finstere Kammer verschwindet und verwandelt sich in die erste Scene mit dem Brunnen vor Ranieri's Hütte. Allegorie fragt ihn, wie einen aus dem Traume Erwachten, ob er zu deliriren nun aufgehört. Er antwortet vollkommen ernüchtert, wie Einer, der seine wüsten Traumgesichte ausgeschlafen, aber dennoch eine Umwandlung seines Wesens durch sie erfahren. „Ihr wart es", spricht er zur Allegorie, die von dem ganzen Spuk allein bei ihm zurückgeblieben, „Ihr waret die Urheberin alles dessen, was ich geschaut und was ich vernahm. Die Berückung meines Geistes war das wunderbare Mittel, dessen Ihr Euch zu meiner Belehrung bedientet".[3] Er gelobt ein gesittet vernünftiges Leben zu führen; im Schweisse seines Angesichtes sein Brod verdienen zu wollen, aber reinen, unschuldigen Herzens, ... „doch wo ist sie? Wo ist denn nur meine Ernesta?"[4]

Die Wäscherin Laura kommt aus ihrer Hütte und erfährt staunend von Allegoria, dass Ranieri ein anderer geworden. Dieser aber ruft nur nach seiner Ernesta. „Lasst mich um himmelswillen mein Weib umarmen, mich ihr zu Füssen werfen." Laura ruft zurück in ihre Hütte: Signora Ernesta! sie möchte doch zum Vorschein kommen. Allegoria bedeutet sie, Ernesta habe in jener Herberge dort die Nacht zugebracht und im Traume Alles das miterlebt, was Ranieri in seinem Delirium erfahren. Die Herberge ist das prachtvoll schöne Haus der Vernunft. Ernesta tritt dem Ranieri daraus entgegen in ihrem gewöhnlichen Anzuge. Ran. Zu deinen Füssen. Ern. Nein, an meinen Busen! Ran. Ach, wenn du wüsstest... Ern. Ich weiss Alles. Ran. Ich war... Ern. Mein grausamer Gatte. Ran. Ich bin...

---

1) Una sicura, ma dolce morte sento già che mi serpeggia per tutte le vene. — 2) Ernesta infelice, s'io ti ho tradita ti ho ancora vendicata. — 3) Voi sì, voi foste l'artefice di quanto vidi, di quanto udii: la alienazion della mia mente fu il prodigioso mezzo di cui vi serviste per erudirmi. — 4) Il pane io cercherò de' miei sudori, ma puro, ma innocente . . . ah dov' è ella mai, la mia Ernesta dov' è?

Ern. Mein reuevoller Gatte. Ran. Ich werde seyn... Ern. Mein Hausfriede, meine Liebe, mein Seelentrost!" und fallen einander in die Arme. [1])

Eine Moralität ohne religiöse Grundlage was ist sie? Ein chinesisches Schattenspiel mit der Zauberlaterne schöngeistiger Fratzen. Die Religion allein giebt in den Moralitäten den poetischen Symbolen und Personificationen Bestand und Bedeutung. Was in der Moralität und Mysterie die Religion, das ist für das phantastische Drama und Zauberspiel die philosophisch-ethische Weltanschauung, deren Phantome nur die poetischen Abbilder der grossartigsten und tiefsten Staats- und Lebensideen vorstellen. Die grössten Meister dieser Allegorik sind Aristophanes und Shakspeare. Dem Gozzi ist seine Stelle oben angewiesen worden. Hier sey nur noch eine zweifache Art der Traumsymbolisirung des Lebens berührt. Die eine ist die, wo das Leben als Traum symbolisirt wird. Er ist die speculativere Auffassung, und das Meisterstück dieser Symbolik Calderon's berühmtes Schauspiel. Als eine glückliche Nachahmung derselben Verbildlichungsweise darf Raupach's „Schule des Lebens" belobt werden. Die zweite Art ist die Symbolisirung des Traums als Leben, von geringerem poetisch-symbolischem Werthe, weil aus erkannten Wahngebilden, erzeugt im gebundenen Zustande des träumenden Gehirns, keine Maassstäbe und Normen für das frei bewusste Handeln gewonnen werden können. Als das Beste dieser Gattung von Traumdramen möchte Grillparzer's „Der Traum ein Leben" zu bezeichnen seyn. Das wüsteste und, trotz mancher sinnvollen Personification, ideenbaarste von allen scheint uns dieses Schwindeldrama des Francesco Avelloni. Die Gewöhnlichkeit und Unwürdigkeit des durch Incubation und divinatorischen Traumschlaf gebesserten Wüstlings stempelt Avelloni's Dramma vollends zu wirrfratzenhaften Zitterwahnsinnsvisionen und allegorischen Delirien.

Avelloni's Komödie, „La Laterna magica", die uns nicht zu Gesichte gekommen, erklärt Sismondi [2]) für eine Nachahmung

---

1) Ran. Lascia che a' piedi tuoi . . . Ern. No, vieni al mio seno. Ran. Ah, se sapessi . . . Ern. So tutto. Ran. Io fui . . . Ern. Il mio sposo crudele. Ran. Io sono . . . Ern. Il mio sposo pentito. Ran. Io sarò . . . Ern. La mia pace, il mio amore, la mia consolazione (si abbracciano) — 2) a. a. O. p. 404.

der Manier der Beaumarchais, und den Diener Cianni in dieser Komödie für eine Copie von Beaumarchais Figaro. Den Nachweis hat sich der gelehrte Literaturhistoriker erlassen. Eben so allgemein und phraseologisch klingen die Bemerkungen über eine andere Komödie des Avelloni: „Malgenio e buon cuore“ (Schlimme Gemüthsart und gutes Herz). „Es ist der wohlthätige Murrkopf oder vielmehr der wohlthätige Polterer“.[1]) Was diesen aber von Goldoni's unterscheidet, erfahren wir nicht. Solche und ähnliche Bemerkungen haben, unseres Erachtens, für die literarhistorische Kritik keinen höheren Werth, als den banaler von kritischen Philistern hingeworfener Aeusserungen im Kaffeehaus nach einer Theatervorstellung, die gleichfalls nur in Allgemeinheiten sich zu ergehen pflegen, und denjenigen, der das Stück nicht kennt, über die Beschaffenheit desselben im Blossen lassen. Doch dass wir dem verdienstvollen Literator nicht Unrecht thun! Eine bemerkenswerthe Eigenthümlichkeit dieser und anderer Komödien des Avelloni hebt er ausdrücklich hervor: „Die Kunst nämlich, jede Figur in so hinreissender und verhältnissmässiger Weise hervorzustellen, dass sie, so weit als nöthig, erkennbar wird und die andern Figuren nicht verdunkelt“.[2]) Die Beobachtung dieser Grundregel der theatralischen Perspective wäre das „remarcable“ in Avelloni's Komödien? Die beiden von uns dargelegten Stücke des Avelloni könnten eher Belege fürs Gegentheil scheinen. Und selbst wenn diese von Sismondi betonte Eigenschaft sich in Avelloni's Stücken fände, würde eine solche gemeinsame Qualität aller regelrechten Dramen einen charakteristischen Zug von Avelloni's dramatischem Styl abgeben können? Dergleichen kennzeichnende Pinselstriche dienen in der Regel eben nur zum Vertuschen einer flüchtigen und oberflächlichen Kenntnissnahme von dem zu beurtheilenden Gegenstande. Solche kritische Charakterköpfe sind aus der Phantasie gemalte Portraits nach halbverwischten Erinnerungen. Von Avelloni's „Mörder aus Ehrgefühl“ — den italienischen Titel giebt

1) C'est le Bourru bienfaisant, ou plutôt l'emporté bienfaisant (Der jähzornige Wohlthäter). — 2) L'art de mettre chaque personnage suffisamment et proportionellement en vue, de manière qu'on le reconnaisse assez pour ce qu'on a besoin d'en savoir, et qu'il n'offusque point les autres.

Sismondi nicht an — heisst es endlich: „Das Stück wäre wirklich interessant, wenn der Verfasser eine genauere Kenntniss der Welt, der Gesetze der Ehre und der Kriegsgesetze gehabt hätte, worauf er sein Stück gründet".[1]) Mit anderen Worten, wenn der Verfasser das Zeug gehabt hätte, ein militärisches Rührstück in der Weise des Mercier zu schreiben. Uebrigens dreht sich die Handlung des Stückes um einen alten Edelmann, Lascari, der, durch seinen verschwenderischen Sohn in Armuth und Elend gestürzt, Kriegsdienste nimmt, und als gemeiner Soldat von seinem Sergeanten eine so unwürdige Behandlung erfährt, dass er denselben im Zorne tödtet. Der alte Lascari wird zum Tode verurtheilt, der König erachtet ihn der Gnade unwürdig. Er selbst erklärt, dass er sich mit unauslöschlicher Schmach bedeckt habe und wünscht sehnlichst den Tod, um seinen Gewissensvorwürfen zu entgehen. „Man fühlt", bemerkt Sismondi hinzu, „wie übertrieben das Alles ist. Die Herausforderung ist viel zu stark, die Nothwehr zu sehr geboten, insbesondere aber die Gewissensbisse zu wenig motivirt."[2]) Aus den paar dürftigen Daten des Literarhistorikers lässt sich das allerdings folgern. Ob aber auch aus dem Stücke selbst? Aus den Charakteren der betheiligten Personen, aus dem Gang der Handlung? Aus der Gemüthslage des alten, durch seinen Sohn in solche Geschicke verwickelten Vaters? Das Alles sind offene Fragen. Letzteres Motiv namentlich, die Schuld des Sohnes, zum Verständniss der Situation und der Seelenstimmung des Vaters leicht das wichtigste, wird gar nicht berührt. Immer und überall das Läutenhören und nicht Schlagen. Durchweg diese kritische Methode in den Literaturgeschichten, ein Annageln des blossen Namens an den Galgen in contumaciam. Oder, was noch schlimmer, ein Bekränzen von Autoren und Werken nach literarischen Gevatterschaften, Cliquen, Cotterien und Hetärien — der Krebsschaden, leider Gottes, der deutschen Literaturgeschichten seit den beiden Schlegel.

1) L'homicide par point d'honneur serait une pièce vraiment intéressante, si l'auteur avait eu une connaissance plus exacte, et du monde, et des lois de l'honneur et des lois militaires sur lequelles il fonde sa pièce. — 2) On sait combien tout cela est exagéré; la provocation est beaucoup trop forte, la défense trop nécessaire, et surtout le remords trop peu motivé.

Vor Abschluss unserer Berichte über die ital. Komödie des 18. Jahrhunderts verzeichnen wir rasch noch die letzte in unsere Denkbücher, aus gebührender Beachtung eines vielverdienten Vorgängers und Führers auf unserem Gebiete, des oft erwähnten und angezogenen Verfassers der „kritischen Geschichte aller Theater“: Pietro Napoli-Signorelli. [1]) Uuter seinen drei namhaft ge-

1) Geb. zu Neapel 1731. Besuchte die Jesuitenschule. Studirte Jura, hörte Genovesi. Häuslicher Verdruss veranlasste seine Auswanderung nach Spanien. In Madrid wurde Signorelli zum Siegelbewahrer der Königl. Lotterie ernannt. Nach dreijähriger Abwesenheit sah er seine Heimath wieder, kehrte aber bald nach Spanien zurück, wo er seine bekannte Schrift: Tableau des sciences et des lettres en Espagne herausgab, die ihn in einen literarischen Streit mit Lampillas verwickelte. 1784 finden wir ihn wieder in Neapel. Hier schrieb er die storia letteraria, und wurde von der Akademie zu ihrem Secretär ernannt. 1798 war er Mitglied des republicanischen Comité de législation. Als Cardinal Ruffo Neapel bedrohte, floh er, als Soldat verkleidet, nach Marseille, von da ging er nach Mailand, wo er eine Anstellung als Professor der Dramaturgie am Lyceum der Brera erhielt. Bald vertauschte er diese Lehrstelle mit der Professur der diplomatischen Geschichte auf der Universität zu Bologna. 1806 treffen wir ihn wieder in Neapel unter französischer Herrschaft. Diesmal zog er die Pension einer Anstellung vor. Das Amt eines immerwährenden Secretärs der Pontonianischen Akademie führte er fort bis zu seinem Tode, der im August 1815 erfolgte. Signorelli's namhaftere Schriften sind:

Satiri Sei. Gen. 1774.

Storia critica de' Teatri etc. 6 Voll. Ausg. 1787. 10 Voll. 1813. Die Biographie univ. bemerkt: „Cet ouvrage est écrit sans goût et sans critique.“ Besitzen die Franzosen ein besseres?

Faustina, Commedia etc. Nap. 1779.

Tableau de l'état actuel des sciences et de la littérature en Espagne. Madr. 1780.

Discorso storico critico sui saggi apologetici dell' Ab. Lampillas. Nap. 1782. 8.

Vicende della coltura nelle due Sicilie, dalla venuta delle colonie straniere sino a' nostri giorni. 6 Voll. Nap. 1784 u. 1810—11. 8. Signorelli's bedeutendstes Werk.

Regno di Ferdinando IV. Nap. 1798. Wovon nur Bd. I. erschienen.

Elementi di poesía rappresentativa. Nap. 1801.

Delle migliori tragedie, greche e francesi, traduzione et analisi comparative. 1804. 3 Voll.

Sulla Satira antica e moderna e ricerche sul sistema melodramatico (im t. III. der Acta der Accademia Pontoniana).

machten Stücken [1]) wählen wir die

Faustina

aus, welche 1778 mit dem ersten Preis vom Comité des Herzogs von Parma gekrönt ward [2]), und 1779 im Druck erschien Den Stoff entnahm Signorelli der Erzählung „Laurette“ von Marmontel, doch weicht Signorelli in verschiedenen Punkten, und nicht immer zum Vortheil seines Drama's, von der Erzählung ab. Die fünfactige Commedia Faustina ist, den Preisstatuten gemäss, in versi sciolti geschrieben. Wir können nur die Hauptmomente in Kürze angeben.

Faustina, die Tochter eines armen Bürgers, lebt mit ihrem Entführer, dem jungen Marchese Belfiore, in seinem Palaste zu Neapel, unvermählt, und doch in keuscher Liebe; mit einem jungen Cavalier, dessen vertraulicher Umgang aus drei grundsätzlichen Roués und Wüstlingen besteht, Jüngern der neuen Philosophie, der französischen sensualistischen nämlich, und die ihre leichtfertigen Maximen dreist zur Schau tragen. In einer solchen Umgebung bleibt nicht nur Faustina als Madame Mergellina, das tugendhafte, unschuldige Landmädchen, das sie war; ihr Entführer Belfiore, auch er schwärmt für sie, mit jedem Tage überschwänglicher, in bräutlich-zarter Liebe: das unwahrscheinlichste Verhältniss als Ausgangspunkt, wenn wir auch der Versicherung des Kammermädchens Lisetta Glauben schenken wollten, dass trotz seines täglichen Verkehrs mit den drei lockeren grundverderbten Genossen, und trotzdem dass Belfiore deren Lebensansichten theilt, wornach ein Mann von Welt vornehmen Ton mit Windbeutelei, und feine Lebensart mit Verrath und Trug verbinden könne, er dennoch ein gutes und empfindsames Herz bewahrt habe. [3]) Einer dieser neuphilosophischen Modemännchen,

---

1) Faustina; Rachele ossia La Tirannia domestica (die häusliche Tyrannei); Critica de la Faustina. — 2) Nur drei Stücke wurden während der Dauer der Preisaussetzung gekrönt. Der schon erwähnte Prigionero des Marchese Albergati (1774), die Marcia des Ab. Franc. Marucchi, die den zweiten Preis erhielt (1775), und Signorelli's Faustina (1778), die letzte, die sich um den Preis bewarb.

3) Lis. E per mezzo di certo lor gergone,
Che udii nominar filosofia moderna,
Hanno il segreto d'accordare insieme
La politezza e la furfonteria,

Don Paride, hüpft sogar auf den Grundsätzen dieser Philosophie, wie auf den lackirten Absätzen seiner Rosettenschuhe, um Faustina's Toilettentisch herum, und süsselt Liebesschmeicheleien, um die Geliebte des Freundes zu verführen.[1] Mit der Schilderung solcher Züge, deren jeder nur dazu beiträgt, das zarte Liebesverhältniss zwischen dem Entführer und der Entführten bis zur Unglaublichkeit in Frage zu stellen, wird der erste Act vertändelt, vor dessen Schluss der Abate Nicasio, Einer von Belfiore's drei Ahitophels, dem Marchese noch in Erinnerung bringt, dass er ihm das Gelingen von Faustina's Entführung verdanke. March. 's ist wahr, doch nagt auch der Vorwurf stets an meinem Herzen ... Nicasio. Vorwurf! An Vorwürfen sind wir noch, Lespri! Lespri (Ahitophel der dritte) Narrheit! Nicas. Don Paride? Par. Alter Plunder, der keine taube Nuss werth. Nic. Im Jahrhundert der Philosophie Gewissensvorwürfe! (gemeinschaftliches Gelächter der drei Ahitophels).[2]

Der Weinbauer Giusto, Faustina's Vater, der eine Fuhre Wein in's Schloss brachte, erscheint im Schlossgarten des ihm dem Namen nach unbekannten Marchese Belfiore. Faustina

---

Il galant nomo e 'l traditor la frode
E l'onestà, la falsità e 'l candore,
Ma il mio padrone in tanta corruttela
De modelli si guasti circondato,
Amico di Nicasio e di Lespri,
Conserva ancora il cuor buon e sensibile
Eh via, non fate

1) La crudele: io v'adoro, io per voi spasimo
Al pari del marchese.

2) Mar. È ver; ma sempre
Il rimorso mi lacera ...
Nic. Al rimorso
Siamo ancora? Lespri?
Les. Pazzie!
Nic. Don Paride?
Par. Anticaglie che in calcolo son zeri!
Nic. Nell' età de' Filosofi, rimorsi! (ridendo insieme con Paride e Lespri.)

betritt den Garten in geschmackvoller Toilette; im Ohr den kostbaren Brillanten, den ihr platonisch schmachtender Verführer ihr bereits im ersten Act geschenkt. Faustina, im Schatten eines Sonnenschirms, den Lisetta über sie hinhält, ergötzt sich mit Vogelschiessen. Der Vater, der abseits sein Frühstück kaut [1]), erkennt die Tochter: „Gerechter Himmel! . . . Wo find' ich sie! Verbrecherische Freuden! Verruchter Prunk! Bejammernswürdiger Vater!" [2]) Das schreit der Alte so laut, dass Faustina ihn an der Stimme erkennt: „Ha was seh' ich? seh' ich recht? . . . ja, ich sehe meinen Vater. Giusto (mit wildem Zornblick): Unglückliche, Unwürdige! — Faust. Wo verberg' ich mich? Giu. Willst du noch entfliehen? Faust. Vater . . . später . . . Giu. Wirst du allein seyn? Faust. Ja. Giu. Elende, Undankbare! Faust. (für sich) O Gott! o Gott! Warum verschlingt mich nicht der Boden?" Da keine Versenkung sich aufthut, erbarmt sich ihrer der Vorhang und wirft sich zwischen die Fliehende und den erzürnten Vater. „Tugend, Tugend", jammert dieser laut auf, „die ich verehrte, im Praeteritum imperf.; die ich anbete im Praesens, und die ich anbeten werde im Futurum, ist das mein Lohn dafür?" [3])

Die ersten zwei Acte entfernen sich am meisten von Marmontel's Erzählung, welche mit dem Bekanntwerden des Liebes-

---

1) Giusto che sta mangiando.

2) O giusti cieli! . . . Ove la trovo! —
Delizie scellerati! infami pompe!
Misero padre!

3) Faust. Ah! . . non ved'io . . . non vedo
Il padre mio? . . .
Giu. Disgraziata, indegna (micandola fieramente)
Faust. (Ove mi ascondo!) . . .
Giu. Voi fuggirmi ancora?
Faust. Padre . . . più tardi . . .
Giu. (Sii sola? . .)
Faust. (Sarò, sì.)
Giu. Misera, ingrata!
Faust. (Oh dio! oh dio! che non m'ingoia il suolo! (parte)
Giu. Virtù, virtù, che rispettai, che adoro,
Che adorerò, questa mercè mi rendi!

paars auf einem ländlichen Balle beginnt, und den Weinbauer seine Tochter Laurette auf der Strasse in der Prunkkutsche erkennen lässt, die sich zufällig mit seinem Frachtwagen kreuzt. Wenn der Dramatiker dadurch die novellenhafte Vorgeschichte im Nutzen einer bühnengemässen Zusammenfassung vermied, so hat er diesen technischen Vortheil mit Preisgebung von psychologischen Voraussetzungen erkauft, welche dem Drama so wesentlich wie der Novelle sind. Dazu gehören die inneren, von der Entführten überstandenen Seelenkämpfe zwischen Vaterliebe, Schuldgefühl und dem Glückesrausche, in den sie der geliebte und liebenswürdige Entführer versetzte, und wovon in Signorelli's Exposizion kaum die leiseste Erinnerungsspur zu finden; so wenig wie von des Weinbauern Gemüthszustand und Schritten zur Entdeckung des Aufenthalts der Tochter. Der dramatischen Fabel des Signorelli fehlt daher jede Grundirung und Untermalung. Dafür bieten die drei Wichte, seine selbsteigene Schöpfung, keinen Ersatz, deren einer, Don Paride, eine widerspruchsvolle Zwitterfigur von Modephilosophen und geckischem Einfaltspinsel; der zweite, Abate Nicasio, die cynischsten, ehr- und gewissenlosesten Principien durch das Gewerbe eines Eheverzwisterers, Familienfriedenstörers, Mädchenräubers und Kupplers praktisch bethätigt; der dritte endlich, Monsieur l'Espri, der Schöngeist dieser neuphilosophischen Brüderschaft, ein verblasener Schatten ist; mag auch dieser Schatten so tödtlich wirken, wie, nach Plinius, der Schatten einer Hyäne. Die Kammerzofe Lisetta, gleichfalls ein Geschöpf der dramatischen Novellenbearbeitung, spricht wie ein sich habilitirender Privatdocent über moderne Philosophie, und eifert gegen Sittenverderbniss wie ein Methodist oder Quäker.

Vom dritten Act ab schliesst sich die Komödie enger an die Erzählung und, was wohl zu beachten, mit dem besten Erfolge für theatralische und dramatische Wirkung. Die erste Unterredung zwischen Vater und Tochter hat ihre ergreifende Wirkung der Novelle zu danken, von der sie die effectreichsten Accente entlehnte. Giusto schildert das Herzleid, das die verschwundene Tochter ihm bereitete, wie „Bazile“ in der Novelle:

Nicht stärkte mehr
Des Nachts der Schlaf die müden Glieder. Ich

Rief deinen Namen, füllte mit Wehklagen
Das trostlos öde Haus, und, hingestreckt
Auf Stroh, zerschlug ich Stirne mir und Brust
Und raufte das erbleichte Haar mir aus.[1])

Faustina's Verhalten dabei entspricht genau dem der „Laurette“. In Reuethränen zu des Vaters Füssen aufgelöst, gehorcht sie blindlings seinem Befehle: die Prunkkleider, die Hüllen ihrer Schande, abzuwerfen und ihre frühere Tracht anzulegen, um ihm in die Heimath zu folgen. Nur dass „Laurette“ die rührendsten Thränen der Entsagung in ihre Reuethränen mischt; Faustina's Auge dagegen keine Sehnsuchtszähre nach dem verlassenen Geliebten netzt bei der Bitte, ein Abschiedswort an ihn richten zu dürfen, das ihm über ihre Entfernung Aufschluss gebe. Der Vater verweigert es, wie in der Novelle; führt aber Faustina nicht davon, wie dort, sondern schliesst sie in ein Nebenzimmer ein, den Schlüssel zu sich steckend. Wohl mehr aus Furcht vor dem Gespenst der scenischen Ortseinheit, als aus wahrhaft dramatischen Gründen, da ja auch diese die schleunigste Entfernung aus dem Bereiche des Entführers bedingen. Die nächsten Scenen baden denn auch gleich dieses Nothmittel des orthodoxen Einheitsdogma's aus. Der Marchese Belfiore kommt nach Hause, findet keine Faustina, lässt von der Dienerschaft das ganze Haus durchsuchen, von oben zu unterst kehren, — nur das Zimmer im Erdgeschoss, worin Faustina eingeschlossen, bleibt unbeachtet! Von einem Fenster des Kämmerchens aus, wohin die Verzweiflungsklagen des verlassenen Geliebten dringen, blickt sie den kummervollen Thränen ihres „halbentseelten“, jammer-

---

1) . . . . . Non più la notte
Le stanche membra ristorava il sonno,
A nome ti chiamava: empia di gridi
La casa desolata: in sulla paglia
Steso mi percotia la fronte e il petto
Il crin canuto mi strappava . . . .

La nuit, tandis que tu t'oubliais, que tu te perdais dans les plaisirs, ton père étendu sur la paille s'arrachait les cheveux, e te rappellait à grands cris.

bleichen Leandro nach.[1] Die Scene ist zu unwahrscheinlich-peinlich, um über Faustina's noch so schmerzvollen Ergüssen am Fenster die leidige Concession an den Aberglauben der Ortseinheit vergessen zu lassen. Ihr halberloschenes: „Ich sterbe", an der Hand des sie fortziehenden Vaters, dicht unter den Augen des Marchese und Lisetta's, die sie nicht bemerken, lässt das Zugeständniss an die Unveränderlichkeit der Scene noch unzuträglicher erscheinen. Und auf Kosten welcher Scenerie wird diese Unveränderlichkeit gewahrt? Auf Kosten einer scenischen Herrichtung, wo man eine ganze Spielschachtel voll Baulichkeiten zusammengepackt erblickt: einen Garten, zwei Palastflügel, ein Erdgeschoss mit einem Balkon, eine Treppe und eine Strasse vor der Stadt, auf welcher man beim Beginn des vierten Actes den Vater die ohnmächtige Tochter hinter sich her schleppen sieht, angesichts der Palastfenster, von wo der Marchese und seine Leute einen freien Ausblick auf den Feldweg haben, auf welchem Vater und Tochter dahinziehn. Nein, auf welchem die Tochter ohnmächtig liegen bleibt, während der Vater zurück in den Schlossgarten nach Wasser für die Ohnmächtige eilt!

Was begiebt sich mittlerweile? Zwei Scenen gehen ins Land: die eine zwischen Nicasio und Don Paride, worin Ersterer sich über die Unwissenheit und Albernheit des Paride lustig macht, vor der in Ohnmacht daliegenden Faustina. Die andere Scene muss zuvörderst dem putzigen Philosophenpaar, welchem sich nun auch Monsieur Espri hinzugesellt hat, die Köpfe nach der Ohnmächtigen hinkehren, hierauf dieselbe von ihnen für ein hübsches Bauernmädchen halten, und dann erst als Faustina erkennen lassen, die, kaum aus der Ohnmacht erwacht, von Espri und Paride als gute Beute gewaltsam fortgeschleppt wird — die dritte Entführung! Zuschauer, Leser, alle Welt schreit nach Vater Giusto mit dem Besprengungswasser, der seine Tochter auf der Heerstrasse schlecht gerechnet eine halbe Stunde allein gelassen. Wo bleibt Vater Giusto mit dem Wasser? Endlich kommt er mit Wasser im Hut[2], in dem

1) Faustina da una finestra dello stanzino. (Ella ha ascoltate l'ultime parole del Marchese, e l'ha seguito cogli occhi intenerita.) — 2) Con acqua nel capello

Momente, wo die beiden Philosophen mit Faustina davontrollen, und der alte Vater und sein Hut voll Wasser das Nachsehen haben. Der Alte schmeisst Hut und Wasser zu Boden, die nun ohnmächtig daliegen, und will den Entführern nachstürzen, wird aber vom dritten Mode-Philosophen, dem Abate Nicasio, der die Gelegenheit, die angenehme Bekanntschaft des Vaters einer so reizenden Tochter zu machen, sich nicht entgehen lassen will, beim Schoss zurückgehalten. [1]) Von der herzhaften Energie dieses Weinbauers lässt sich erwarten, dass er den kleinen Holbachianer zu Brei quetschen und dann Hals über Kopf den beiden Bureau-d'esprit-Wichtelmännchen, Salon-Schnapphahnen und Boudoir-Faunen nachrennen würde. Statt dessen verwickelt er sich in eine lange Schmäh- und Schimpfdiscussion mit dem erbärmlichen Nicasio, und hält danach zum Ueberfluss einen seitenlangen Monolog, worin er die Ausfälle gegen die „Gebildeten" und „Vornehmen" nachholt, welche Marmontel's Vater „Bazile" an schicklicher Stelle, gleich in jener ersten Unterredung mit seiner Tochter „Laurette", anbrachte. Nun erst, nachdem der lange Monolog glücklich von der Garnwinde abgespuhlt ist, wirft sich Vater Giusto in die Beine. Jedoch wieder nur, um abermals von dem Marchese am Schoss zurückgehalten zu werden. Beide sehen sich verdutzt an: Marchese betroffen über den Anblick von Faustina's Vater; dieser freudig überrascht, den Cavalier Leandro, seinen Wohlthäter, vor sich zu sehen. Denn nur als Cavalier Leandro, der dem infolge einer missrathenen Ernte verunglückten Weinbauer durch reichliche Geldunterstützung wieder aufgeholfen, kennt Giusto den Marchese, nicht als Marchese Belfiore. Auch davon weiss die Novelle nichts, wo Laurette's Vater gleich beim Wiederfinden der Tochter die Identität des Entführers mit seinen von ihm verfluchten Unterstützer erkennt. Indessen wirkt diese Scene durch das Missverständniss des Alten ergreifend, und ist die einzige, mit deren Abweichung von der Novelle man aus dramatischen Gründen sich einverstanden erklären kann. Doch vermag auch sie nur die gerügten scenischen Uebelstände, deren grösster Faustina's inzwischen in der Schwebe gelassenes Schicksal

---

1) . . . . sei tu dunque il fortunato
Padre d'una bellezza così rara?

ist, zu beschönigen, nicht zu beseitigen. Ein dreifach wiederholtes Entführungsmotiv verstösst seiner novellenhaften Abenteuerlichkeit wegen weit übler gegen das dramatische Gesetz einer aus einem einzigen Grundmotive sich entwickelnden Handlung, als eine Scenenveränderung verstossen könnte; eine drittmalige Entführung zumal von so niedriger, widerwärtiger Art, und die nicht einmal zur Entwirrung des Knotens und Herbeiführung der Katastrophe mitwirkt.

Der vierte Act belässt den Weinbauer in der Ahnungslosigkeit, dass Cavaliere Leandro und Marchese Belfiore eine und dieselbe Person; giebt über Faustina keinen andern Aufschluss, als den die Meldung eines Dieners ertheilt: er habe keine Spur von ihr entdecken können, und wisse nur so viel, dass ein Gerichtsschreiber nach dem Marchese sich erkundigte; und schliesst mit der Versicherung des Ginsto, dass er seinem Wohlthäter, dem Cavaliere Leandro, unbedingt das Schicksal der Tochter anheimgebe: Indem ich euch vertrau', vertrau' ich ja der Tugend. [1]) Giusto folgt denn auch vertrauensselig dem Diener, dem ihn der Marchese empfohlen hatte, zurück in's Schloss.

Marmontel's alter „Bazile“ führt seine Tochter „Laurette“ geradeswegs zurück in die Heimath, nach dem Dorfe Coulange, wo das Pariser Weltdämchen wieder als Winzermädchen in ihrer ländlichen Tracht im Weinberge gräbt, Pfähle einsetzt und die Rebenblüthen mit ihren Magdalenenzähren benetzt. Im Dorfe ahnt niemand ihr Verhältniss zu dem Conte de Luzy, und glaubt Jeder, Laurette habe zeither im Hause einer Pariser Dame gelebt, und sey auf ihren Wunsch vom Vater zurückgeholt worden. Ein gewisser städtischer Anstrich giebt ihr in den Augen des jungen Landvolks nun noch höhern Reiz. Die reichsten und stattlichsten Bauernsöhne bewerben sich um Laurette's Hand. Ihr Vater weist Alle zurück aus ehrenhafter Gesinnung: „Du sollst, so lang ich lebe, nicht heirathen“, sagt er zur Tochter, „ich will Niemand hintergehen. Arbeite und weine in Gemeinschaft mit mir.“ [2])
Die gerechteste und desshalb auch poetisch-sittliche Genugthuungs-

---

1) Fidando in voi, nella virtù riposo. — 2) Vous ne vous marierez jamais de mon vivant, lui dit-il; je ne veux tromper personne. Travaillez et pleurez avec moi.

busse für den Leichtsinn, der sich die Entführung gefallen liess, und für die sündige Lust an den eiteln, ihre Seelenunschuld befleckenden und vergiftenden Genüssen städtischer Verderbtheit. In dieser Lage einer aus schuldvoller Verirrung zu ihrer frühern ländlichen Beschäftigung zurückgekehrten Büsserin und Arbeiterin im Weinberge des Herrn wird „Laurette“ von ihrem geliebten Entführer „Conte de Luzy“, nachdem er lange vergeblich ihren Aufenthalt auszuforschen sich bemüht hatte, überrascht.... Was hat nun der italienische Dramatisirer der vorzüglichen, lange vor Auerbach's Schwarzwälder Dorfgeschichten geschriebenen französischen Bauernnovelle, was hat Dr. Pietro Napoli-Signorelli an Stelle dieser rührend schönen, von der Fabelidee gebotenen Schicksalswendung der Heldin gesetzt? Welche dramatische Sühne hat der gefeierte Verfasser der Geschichte des Theaters und berühmte dramaturgische Kritiker für die von der Erzählung beliebte Schuldbusse gewählt? Er lässt seine zum drittenmal, und im letzten Fall in erniedrigend lächerlichster Weise entführte Heldin von einem Gerichtsschreiber (scrivano), den Räubern, denen er zufällig begegnete, abjagen, und sie von demselben vorläufig in sein Haus bringen, um Bericht darüber dem Marchese abzustatten, an welchen ihn die fortwährend umhergezerrte Faustina gewiesen. Faustina, bis auf Weiteres beim Schreiber in Verwahrsam; ihr Vater Giusto als vertrauensseliger Bärenhäuter im Palast des Marchese, den er nicht im Cavalier Leandro vermuthet — Wäre Das etwa die kunstgemässe Umwandlung einer novellistischen Schuldläuterung in eine dramatische? Tochter und Vater ausser Handlung gesetzt, zu dramatischer Disposition gestellt, während der Anstifter und Urheber der Scandale, der Verbrecher an Familienehre, Sitte und Recht, der Marchese, die Katastrophe seiner Genugthuung damit auf's würdigste einzuleiten glaubt, dass er den alten Weinbauer aus seinem Zimmer rufen lässt, um ihm die Identität des Cavalier Leandro mit dem Marchese Belfiore, des vermummten Wohlthäters mit dem Verführer seiner Tochter und Zerstörer seines häuslichen Glückes, zu enthüllen? Doch aber gleichzeitig auch, um diese Frevel gut zu machen durch augenblickliche Bereitschaft zu einer gesetzlichen Verbindung mit der Tochter? — Keinesweges. Die Zerknirschung des reumüthigen, vor dem unglücklichen Vater nun als selbstent-

larvter Marchese Belfiore dastehenden Cavalier Leandro bietet jede denkbare Genugthuung dem alten Weinbauer an: sein Blut, sein Leben, sein Vermögen [1]) — von der einzig möglichen Genugthuung und Ehrenrettung, von einem Ehebündniss mit der Faustina, keine Sterbenssylbe. „Euer Vermögen?“ — ruft Giusto — „Soll euer Besitzthum mich schadlos halten für meine gekränkte Ehre?“ [2]) Und nimmt eine rasche Wendung nach der Heerstrasse mit der Bitte um Erlaubniss, seinen Anblick zu fliehen und die Tochter aufzusuchen. [3]) Denn auch den Verbleib der Tochter dem geängstigten Vater noch vorläufig zu verschweigen, findet sich der Marchese gemüssigt — aus welchem Grunde? Der leidigen Spannung wegen; um die Erwartungen noch hinzuhalten! Einem so armseligen Ueberraschungsbehelf zuliebe, den gefolterten Vater noch länger hinzuquälen! Marchese lässt ihm von einem Diener nachsetzen, um ihn zurückzuholen; derweil er einen Monolog hält über die zwar heilig zu achtende Schranke des Standesunterschieds, die er aber früher bedenken musste; einen Monolog voll der edelsten Genugthuungsgründe, die aber Marmontel's „Conte de Luzy“ zu einem leeren Gerede herabsetzt und entwerthet, indem er mit Laurette zusammen sich dem Weinbauer zu Füssen wirft, zugleich um Verzeihung und um den Vatersegen bittend, nach einer den Verführer zerschmetternden Darlegung seines Verschuldens von Seiten des alten Winzers und ehemaligen Soldaten, welche die parallele Scene zwischen dem Marchese und Giusto in Rücksicht auf Kraft, Würde und pathosvolle Berechtigung tief in Schatten stellt, unbeschadet des Gleichlautes von Giusto's Entgegnungen und den Ausbrüchen des „Bazile“ in der Novelle. Welcher unausgleich-

---

1) Vendica i tuoi torti,
Donami, o Giüsto, per pietà la morte.
— — — —
Di me disponi,
De' miei beni.

2) I vostri beni?
Che avete voi che l'onor mio compensi?

3) Permettete ch'ormai fugga un aspetto
Che innasprisce il dolor di mie ferite
(parte per la strada).

liche Unterschied in der bezüglichen Stellung des alten Vaters bei Marmontel, und in der des Giusto in Signorelli's Komödie! Dort, der alte Weinbauer auf seinem Grund und Boden dem von Liebe und Reue gebeugten und gedemüthigten Edelmanne gegenüber; vor Allem der alte Bauer in der vollen Würde und Majestät des entrüsteten Vaters, im Beiseyn der unterwürfigen Tochter, die seine Autorität und ihre ehrfurchtsvolle Liebe zurückgeführt zu ihrer Kindespflicht. Signorelli's Winzer in der umgekehrten Lage; preisgegeben dem auf seinem Schlosse mächtigen Edelmann; getrennt von seiner ihm zweimal geraubten Tochter, unkundig ihres Aufenthalts, ihres Geschickes, und ganz und gar abhängig von der Gnade und Grossmuth des vornehmen Entehrers seiner Tochter. Und gleichwohl doch im Wesentlichen die Motive, die Grundzüge, der Charakter der Katastrophe, bis auf die Worte und Redewendungen, aus der Novelle beibehalten. Anderntheils wieder Abweichungen in der Disposition der Katastrophe, auf Kosten und zum Schaden der dramatischen Concentration und einer Schlag auf Schlag sich entladenden Entscheidung. Ein solches schlusswidriges Hinhalten tritt hier ein, infolge der von Signorelli vorgenommenen Theilung jener Begegniss von Marmontel's „Conte de Luzy" mit Bazile; einer Theilung in zwei Katastrophenscenen, in die schon berührte zwischen dem Marchese und Giusto (V, 4), und in die vorletzte Scene (V, 9), die, entsprechend dem Ausgange der Novelle, mit der Vermählung des Marchese und Faustina's abschliesst. Den Zwischenraum zwischen den beiden Katastrophenhälften füllen vier Scenen mit dem Herbeischaffen von Faustina und ihrem Vater; mit Faustina's müssig-weinerlichem Abschied vom Marchese, vor dem Eintreffen ihres von einem Diener zurückgebrachten Vaters. Nun erst schliessen sich die beiden Katastrophenenden zusammen; nun erst überrascht der Marchese Vater, Tochter, Dienerschaft und Gerichtsschreiber mit den bussfertig bescheidenen Worten, die Marmontel's „Conte de Luzy" an den Weinbauer „Bazile" und der Marchese an Giusto richtet:

Wenn du nicht unwerth den Entführer achtest
Des Namens eines Gatten deiner Tochter:

So bitt' ich als Geschenk um ihre Hand,
Um deine Liebe und um meine Ruhe. [1])

Und jetzt erst nimmt auch Giusto die stolze Gewährung der Bitte seinem Vorgänger, dem „Bazile“, aus dem Munde, jedoch nicht ohne ihr die Spitze des stolzen Selbstgefühls eines freien Mannes abzubrechen und Bazile's Entgegnung dem Marchese mundgerecht zu lecken:

Vermöchte weniger als euer Opfer,
Die Ehre mir, die Unschuld euch zurück
Zu geben; nimmer würd' ich dulden, Herr,
Dass ihr herniederstieget bis zu mir. [2])

Nichts von „Herniedersteigen“ und Erniedrigen des Edelmannes durch Verschwägerung mit dem Weinbauer; nichts von solcher Wedelei in den Worten des französischen Winzers, der im Feuer der Vorwürfe bei jener Begegnung mit dem Ehrenräuber seiner Tochter die grobe Bauernjacke aufreisst und die Narben der Ehrenwunden auf der Brust als seine Adelswappen zeigt. [3]) Womit legitimirt Signorelli's Weinbauer die Ehrenrettung seiner Tochter? Damit, dass er einen wirklichen Adelswisch aus der Brusttasche hervorzieht, der ihn als den Sohn des Grafen „Enrico le Bleau“ ausweist!! Mit einem Schlag in's Gesicht also, den er der Komödie versetzt, indem er ihren Läuterungsgedanken: dass Menschenwürde und Ehre unantastbar selbst im gemeinsten

---

1) E se 'l rattar di lei non stimi indegno
Del nome di suo sposo, in don ti chieggo
La sua mano, il tuo amor, il mio riposo.

Et si le ravisseur de Laurette n'est pas trop indigne du nom de son époux, je vous conjure de me l'accorder.

2) Signor, se meno
Del vostro sacrificio a mi potesse
Render l'onore e l'innocenza a voi,
Io non permetterei ch'a me scendeste.

„S'il y avait, dit-il (Bazile) à Luzy, un autre moyen de me rendre l'honneur et de vous rendre à tous deux l'innocence, je refuserais celui-là.“

3) Voyez, poursuivit-il en decouvrant son sein et en lui montrant ses cicatrices, voyez quel homme vous avez déshonoré! J'ai versé pour l'état plus de sang que vous n'en avez dans les veines. Et vous, homme inutile, quel sont vos exploits? De désoler un père, de débaucher sa fille!

Bauer, vor den Kopf stösst. Mit einem Bazile als Vertreter dieses Gedankens hätte freilich Signorelli's Commedia Faustina den ersten Preis nicht gewonnen. Es ist leichter, in drei so erbärmlichen Schnurrgecken, wie das neuphilosophische Kleeblatt in dieser Komödie, die Auswüchse der „neuen Philosophie" zu verspotten, als die fruchtbaren humanistischen Ideen jener Philosophie kunstgerecht zu einem Drama zu gestalten; und leichter, mit der Umstümperung einer in diesem Sinne gedachten Novelle in ein Theaterstück den ersten dramatischen Preis davonzutragen, bestehend in einem Lorbeerkranz und in einer goldenen Medaille, als diesen Preis durch ein Stück verscherzen und verschmähen, das den poetischen und cultursittlichen Grundgehalt der Erzählung durch die dramatische Form in ein noch helleres Licht setze, und zu einer noch mächtigern, seelenergreifenden Wirkung erhebe. Der neapolitanische Literarhistoriker, Professor der Diplomatie und Geschichte zu Bologna, immerwährender Secretär der Pontonianischen Akademie zu Neapel, herzoglich parmesanischer Gewinner des ersten dramatischen Preises, nimmt in seinem Preisstücke durchweg Partei für die Excellenza, den hochadeligen Ehrenräuber der Bauerntochter, seiner Heldin, gegen deren Vater, den er selbst der Komödien-Genugthuung und „poetischen Gerechtigkeit" nur auf Grund eines noch in zwölfter Stunde vorgezeigten Adelsbriefes für würdig erachtet.

Der Vergeltungsstrafe des Abate Nicasio, in welchem ein literarischer Gegner Signorelli's persifflirt wird, glaubt die Komödie ihre letzte Scene widmen zu müssen. Der Gerichtsschreiber überreicht demselben einen amtlichen Ausweisungsbefehl, wonach der „lästerliche, kupplerische, fälschlich „Abate" sich nennende Vagabund und Pasquillenschreiber [1]) Nicasio, binnen 24 Stunden, bei Galeerenstrafe, das königliche Gebiet zu verlassen hat. Der literarische Strolch nimmt das Decret seiner Prangertafel auf die leichte, neuphilosophische Achsel und pilgert damit fürbass gen London, wo er sein Geschäft als verleumderischer Pasquillenschmierer fortsetzen und Lästerschriften in Gestalt eines Journals

1) „Vagabondo, maledico, mezzano, finto abate, scrittore di libelli infamatorj . . ."

herausgeben will, um sich an seinen Feinden zu rächen. [1]) Ueber das von den beiden andern Wichten, dem Monsieur Espri und Don Paride, gegebene Fersengeld hat schon eine frühere Scene Auskunft ertheilt. Diese drei Retorten-Homunkeln, recht eigentliche Ausgeburten eines gelehrten, regelrecht-loyale Preisstücke sich abkitzelnden Professorengehirns — drei missgeburtliche, von dem Teufel des persönlichen Literatenhaders mit der Hexe Pedanterie erzeugte Mondkälber, diese vor Allem verunzieren und verunstalten am ärgerlichsten die sonst durch Stylisirung, Dialog und ähnliche formelle Vorzüge nicht unverdienstliche Commedia des hervorragenden italienischen Literators. Das Aergerniss an den drei Homunkeln, als Salon-Schufterle's und Emissarien der Modephilosophie, fällt um so schwerer in's Gewicht, inbetracht der trefflichen Parallelfigur, die unser Preisstückdichter in Marmontel's Erzählung vorfand, leider aber brachliegen liess, zu Gunsten seiner drei Mondkälber. Wir meinen den Freund und Spiessgesellen des Conte de Luzy, den Mons. de Soligny, in Marmontel's Erzählung „Laurette", welcher mit Signorelli's Don Paride in der Neigung für die entführte Winzerstochter übereinstimmt. Auf Soligny verfällt denn auch sofort sein Freund Luzy, als den wahrscheinlichsten Räuber Laurette's, während seiner Abwesenheit. Darin bestärkt ihn das Verschwinden Soligny's aus Neapel, das der Zeit nach mit Laurette's Verschwinden zusammenfällt. Luzy erfährt die Rückkehr des Chevalier, sucht ihn sogleich auf, um Rechenschaft von ihm wegen Laurette zu fordern. Welchen ganz andern Grund von Soligny's heimlicher Entfernung muss aber sein Freund Luzy nun vernehmen! Soligny hatte ein Verhältniss mit einer Madame de Blanson angeknüpft, in deren Vermögen, Geburt und Einfluss bei Hofe er sich verliebte. Seine ernste Absicht war, sich mit der schon ältelnden Dame ehelich zu verbinden. Die für Liebeszärtlichkeiten sehr empfängliche Dame schmachtete indess nach Liebesproben vor der Hochzeit, die der junge Chevalier im Gefühle seiner gewissenhaften Bewerbung und den heiligen Ehestand im Auge, auf zarte Weise umging. Die Dame, die sich mit ihm auf ihre Villa zurückgezogen,

---

1) Men vado a Londra, e a fulminar m'accingo
Tutti i nemici miei con un Giornale.

wusste nicht, was sie von so ungewöhnlicher Schüchternheit eines Liebhabers auf Freiersfüssen denken sollte. Ein junges Mädchen hätte sich nicht verschämter gebärden können, als Soligny. Die Kunstgriffe, die ein anderer Liebhaber ins Spiel gesetzt hätte, um zu seinem Zwecke zu gelangen, wandte Soligny an, um seine Liebesbeweise für die Brautnacht aufzusparen. Endlich riss der Dame der Geduldfaden, und sie verabschiedete einen Freier, der vor überzarter Sehnsucht nach der Ehestandstaube auf dem Dache des häuslichen Heerdes, den Sperling in der Hand fliegen lässt. Ist dieser junge Chevalier als eheschwärmerischer Freier von so zarter Scheu beseelt, sich selbst, als zukünftigem Ehegemahl, in's Gehege zu gehen, ist er nicht eine hochkomische Situationsfigur? Eine um so ergötzlichere, als sein Schicksal zu dem der entführten Winzerstochter das Gegenspiel bildet, und auch in diesem Sinne cum grano salis, demjenigen Salzkörnchen nämlich, das die Decenz der Bühne fordert, durchgeführt werden konnte, wenn ein als Literator, Professor und perpetueller Secretär einer Akademie ausgezeichneter Schriftsteller nicht gleichwohl auf dem Gebiete der Erfindung, des Drama's, der Poesie überhaupt und der Komödie insbesondere, unter der blinden Henne stände, die doch zuweilen ein Körnchen findet.

Wir hielten uns bei der Vergleichungsanalyse dieser von der italienischen Kritik ihrer Zeit und noch gegenwärtig belobten Komödie länger auf, als ihrem dramatischen Werthe zukommt, um an ihr den ersten Versuch einer das Drama mit seiner novellistischen Quelle vergleichenden Zergliederungskritik anzustellen — ein literarhistorisches Verfahren, das bisjetzt zum grössten Schaden der dramaturgischen Einsicht in die dramatische und novellenhafte Behandlung desselben Stoffes vernachlässigt worden. Das fruchtbarste Ergebniss verspricht die Anwendung dieser Methode auf die Stücke des grössten und grundsätzlich nach novellistischer Vorlage componirenden Schauspieldichters. Selbst die Caricatur solcher Novellendramatisirung wird unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen, und in ihrer abschreckendsten Form, als Symptom des herrschenden Zeitgeschmacks und der tiefsten Entartung und Entwürdigung dramatischer Kunst, uns so manche pathologisch belehrende Winke über diese in Deutschland epidemische Trichinenkrankheit des Theaters geben, an wel-

cher binnen einem halben Jahrhundert ganze Bühnengenerationen zu Grunde gingen, infolge des Genusses vom rohen Fleische eines von Romandramen wie von Haarwürmern wimmelnden Mutterschweines. Hui das Wiebeln und Kribbeln unter der Lupe bei unserer vergleichenden anatomisch-pathologischen Untersuchung über die Ansteckungs-Uebertragung von Novellen- und Romaninfusorien auf die Bühne!

Wir könnten aus dem Boden der dramatischen Literatur Italiens im 18. Jahrh. noch Legionen von Dramen und Komödien stampfen, wenn der Wunsch nicht näher läge: dass es in unserer Macht stände, einen Theil der hervorgestampften wieder zurückzustampfen. Gleichwohl dürfte eine Vergleichung mit der Lustspielliteratur anderer Völker in diesem Zeitraum, mit dem Lustspiel der Deutschen, Franzosen, Engländer und Spanier, die Bilance, in Bezug auf innern Komödienwerth und Gehalt, nicht eben zu Ungunsten der italienischen Komödie des 18. Jahrh. stellen. Nur hinsichtlich des ersten Anstosses, der Führerschaft, Bahnbrechung und Mustergültigkeit für die Komödie ausseritalienischer Literaturvölker könnte es den Anschein gewinnen, als hätte die italienische Komödie des 18. Jahrh., trotz ihrer an Reichthum und Bedeutsamkeit der Talente mit der ital. Komödie des 16. Jahrh. wetteifernden Productionskraft, jene Initiative der Cinquecentisten-Komödie aufgeben und sich an das französische, spanische, ja selbst an das deutsche Lustspiel (Lessing, Engel, Iffland, Kotzebue) anlehnen müssen. Allein bei näherer Betrachtung dieser Komödienliteraturen wird sich zeigen, dass letztere die gegenseitige Anregung und Befruchtung mit der gleichzeitigen ital. Komödie mindestens werden zu theilen haben. War solches doch, bezüglich des französischen und selbst spanischen Drama's, sogar im 17. Jahrh., gegenüber dem ital. Drama, der Fall, wo dieses seine erschöpfte Hervorbringungs- und Erfindungskraft aus spanischen und zum Theil auch aus französischen Quellen zu befruchten und zu verjüngen angewiesen schien; wo das spanische Drama durch die Lope-Calderon'sche Komödie eine volksthümliche Ursprünglichkeit und Selbstständigkeit gewonnen hatte, wie sie kaum ein anderes Nationaldrama, das griechische und indische ausgenommen, beanspruchen dürfte; und wo das französische Lustspiel sich durch Molière zum mustergültigen für ganz Europa

erhob. Dessen ungeachtet wird sich der Einfluss ermitteln und genau bestimmen lassen, den auch Molière von der italienischen Komödie, insonders von der in Paris zu seiner Zeit beliebten und begünstigten ital. Commedia dell' arte erfuhr; wird sich ferner, selbst hinsichtlich der spanischen Komödie des 17. Jahrh., herausstellen, dass dieselbe, nicht bloss was den allgemeinen, von dem Marinismus der Literatur dieses Jahrh. eingeathmeten Toncharakter und Styl betrifft, italisirte — dass neben der Lope-Calderon'schen Komödie allzeit auch die italienisch-classische Nachahmungsdramatik in der spanischen Literatur und auf der spanischen Bühne einherschritt und mit ihr Hand in Hand ging. War nicht auch Cervantes' Don Quixote zu Gunsten des classischen Drama's, im Gegensatz zu der verstiegenen Phantastik von Lopez national-romantischer Komödie, geschrieben? Ja das spanische Incunabalndrama im 15. und in der ersten Hälfte des 16. Jahrh. wird sich den Nachweis solcher von italienischen Vorbildern empfangenen Anregungen müssen gefallen lassen. Der Vater der spanischen Schäferspiele, Juan del Enzina, war er nicht in Rom, und im Dienste Leo's X? Erfreute sich nicht auch sein Nachfolger, Bartolom. Torres Naharro, der Begründer der eigentlichen Formen der spanischen Nationalkomödie, welche von Lopez und Calderon ausgebildet wurden, — erfreute sich nicht auch Naharro in Rom der Gunst Leo's X, zu einer Zeit, wo Ariosto's und Cardinal Bibbiena's Komödien denselben Papst ergötzten? Und ist es nicht allbekannt, dass Juan Boscan und sein Freund Garcilaso de la Vega bereits in der ersten Hälfte des 16. Jahrh. den italienischen Styl in die Castilianische Poesie einführten? Erschienen Naharro's Komödien unter dem Titel „Propaladia" (Vorübungen in der Schule der Pallas) nicht um die Zeit im Druck (1533), wo die italienische Komödie von Siena, die Komödie der „Intronati", mit abenteuerlich-romanhafter Färbung, längst vor Lopez de Vega gespielt wurden? [1]) Der Virginia des Accolti [2]) und der Tre Tiranni des Ricchi [3]) nicht zu gedenken, die noch früher dargestellt wurden und, die Virginia besonders, als Komödie von romantischem Colorit zu gelten haben. Fast gleichzeitig mit dem

1) Gesch. d. Dram. IV. S. 215 und 768 ff. — 2) Das. 548 ff. — 3) Das. 592 ff.

Gegner und Bekämpfer der Nachahmer der italienischen Poesie in Spanien, dem Christoval de Castellejo (st. 1596), eiferte in Italien Scipione Errico gegen die Nachahmer der spanischen Dichter, namentlich der Dramatiker, die er in einer eigenthümlichen Komödie: „Le Rivolte di Parnasso" lächerlich machte, und deren poetische Ausschweifungen und barbarische Missachtung des Aristoteles er in Form einer Anklage vor den Richterstuhl des Apollo bringt. An dem Streithandel nimmt, ausser den berühmtesten italienischen Dichtern, Dante, Ariosto, Tasso, Petrarca u. s. w., auch Homer Theil. Diese beiderseitig-gleichzeitige Abwehr bezengt am besten den Tauschverkehr der beiden Schwesterliteraturen und ihre gegenseitige Wechselwirkung.

Eine ähnliche literarisch-kritische, jedoch nur auf den heimischen Dichterparteistreit sich beschränkende Austragskomödie taucht noch im 18. Jahrh. auf. Wir meinen die fünfactige, in Versi sciolti geschriebene Commedia: „L'Ariostista ed Il Tassista [1], von G. C. Becelli. [2]) Darin treten die Repräsentanten der damals, namentlich im Venetianischen, heftig ereiferten Parteigänger der beiden Lieblingsdichter, der Ariostist, und der Tassist, in der Unterwelt vor Pluto's Richterstuhl, jeder als Rechtsführer seines Dichters, den Wahrspruch des Höllengottes erwartend zu Gunsten der Ueberlegenheit und grössern Vorzüglichkeit des einen der zwei Dichter vor dem andern. Zuletzt bleibt die Waagschale im Gleichgewicht und die Parteien werden nach der Oberwelt in statu quo zurückgeschickt. Ariosto's und Tasso's Schatten führen ihre Sache in Person aus. Was den Geist der Komik und sonstige Geister eines guten Lustspiels anbelangt, von solchen freilich ist in Becelli's literarischem Höllenbreughel nichts zu spüren; nicht einmal der Schatten solcher Geister. Eben so wenig in seiner frühern Komödie ähnlichen Schlags: „Li Poeti Comici" [3]), worin Becelli selbst als Forestiere (Fremder) seine Komödien gegen seine kritischen Gegner vor den Musen Talia und Erato vertheidigt. In dieser Commedia pro domo tritt u. A. auf: Il Molier, Aristofane,

1) Roveredo 1748. 8°. — 2) geb. Verona 1683. Verliess das Jesuitencollegium 1710. Starb 1750. — 3) Rov. 1746. 8°. In 5 act. ed versi sciolti.



und dessen Frau, deren Bekanntschaft wir znm erstenmal hier machen. Ausser diesen zwei Komödien werden von Becelli noch angeführt: I falsi Letterati.[1]) L'ingiusta donazione (L'Avocato) [2]), worin die Advocaten lächerlich gemacht werden, und auch eine Tragedia: L'Oreste Vendicatore [3]), „Rächer Orestes." Zu den Komödien mit literarischer Tendenz sind auch zu rechnen die Commedie des Scipione Maffei, des berühmten Verfassers der Tragedia „Merope", welche die Italiener für ihre beste classische Tragödie erklären. Unsere, gelegentlich von Pomponio Torelli's „Merope" [4]) beiläufige Vergleichung derselben mit andern ihrer Titelschwestern steht gerade nicht im Widerspruch mit jener Behauptung, ohne aber desshalb die „beste italienische Tragödie" als eine gute zu rühmen. Scipione Maffei's Commedie zählt selbst die italienische Kritik nicht zu den besten, geschweige zu den guten. Die eine derselben: Il Raguet schwitzt Blut und Wasser unter der Anstrengung, die italienischen Gallomanen, Bewunderer und Nachahmer der Franzosen, der Lächerlichkeit preiszugeben. Eine andere: Il Toscanismo e la Crusca, oder Il Cruscante impazzito, das Gegenstück zu jener, schwingt die Geissel über den particularistisch-exclusiven Sprachreinigungs-zelotismus der Crusca, ohne diesem auch nur die Haut mit der Geissel zu kitzeln. Unter dem Namen „Agatojusto Cromaziano" veröffentlichte der Pater Appiano Bonafede 1754 zu Faenza eine „Commedia filosofica", betitelt: I Filosofi Fanciulli (Die kindischen Philosophen), worin das Kindische den Philosophen über den Kopf wächst, und die „philosophische Commedia" in einem weitläufigen auf Rollen beweglichen Laufkorbe von gelehrten Anmerkungen sich das dramatische Gehen einübt, auf Versfüssen (sciolto piano), bleiern, wie die in Maffei's Komödien.

Eigenthümlich durch Scenerie, Massengruppirungen in Hofgefolgschaften, Volkshaufen, und ähnlichen opernhaften Comparserien wirkten die neapolitanischen Komödien des Domenico Barone Marchese di Liveri.[5]) Goldoni versuchte Liveri's

1) Verona 1746. 12⁰. — 2) Ver. 1741. 8⁰. — 3) Ver. 1728. 8. — 4) Gesch. d. Dram. V. S. 461 ff. — 5) 1711—1750 erschienen zu Neapel folgende Commedie des Marchese di Liveri: L'Abate, Il Governadore, Il Corsale, Il Cavaliere, Gli Studenti, Il Solitario, l' Errico.

scenische Tableau's in seiner Komödie: „Il filosofo Inglese" (der englische Philosoph) anzubringen — mehrere Handlungen nämlich zugleich dem Zuschauer vorzuführen — bemerkt jedoch in dem Vorwort zu dem gedruckten Stücke: „Der Versuch habe ihm von Niemandem ein Bravo eingebracht.[1]) Salfi giebt von Liveri's scenischer Neuerung folgendes für seine magere literarhistorische Skizze[2]) ausführlichere Bild: „Leidenschaftlicher Freund der Schauspielkunst, entnahm er (Liveri) vorzüglich von ihr seine beständigen Bemerkungen; und hierauf erfand er ein Lustspiel oder vielmehr solche komische Gemälde, welche der darstellenden Kunst die Gelegenheit gaben, sich glänzender und mehr im Pomp ihrer Illusionen zu zeigen. Die Bühne wurde durch ihn lebendiger und mit Darstellern gefüllter, und um sie nicht dem immerwährenden Scenenwechsel auszusetzen, den die Verschiedenartigkeit der aufeinander folgenden und sich kreuzenden Begebenheiten erfordert haben würde, wurde sie in mehrere einzelne Orte abgetheilt, wo die handelnden Personen einander wahrscheinlicher Weise hätten begegnen, besprechen, und ihre Angelegenheiten abhandeln können. Diese Methode, die einerseits den Vortheil einer verwickelten und romantischen Intrigue empfinden liess, war andererseits Veranlassung, dass er einige wunderbare Gemälde seiner Gattung, voll Wahrheit und Leben, ausführte, bei denen man sich nicht auf die Bühne, sondern in das wirkliche Leben versetzt glaubte. Zu einer Zeit sah man verschiedene Gruppen von Personen, alle ausschliesslich mit ihren Angelegenheiten beschäftigt. Nachher versuchte Diderot die Einführung dieser dramatischen Gattung: und Manche massen ihm einen Theil jenes Ruhmes bei, der eigentlich Liveri gehörte. Ich muss nun freilich auch bemerken, dass dieser Schriftsteller bisweilen sein System übertrieb, das nur in einem äusseren Kunstgriffe der Kunst bestand: er konnte wohl zum Effecte, oder zur Wahrscheinlichkeit der Handlung oder der Fabel beitragen, aber oft zerstreute und unterdrückte er die Aufmerksamkeit der Zuschauer,

1) Niuno m'avea detto bravo per questo. — 2) Saggio storico-critico della commedia italiana. Parigi 1829. „Historisch-kritischer Versuch über das italienische Lustspiel vom Prof. F. Salfi. Nach dem Italienischen von Alfred Reumont. 1830. S. 51 f.

indem er sie auf eine Menge von Gegenständen Acht zu haben nöthigte, die ihnen entweder entgingen, oder welchen sie nur mit einer gewissen Anstrengung folgen konnten, die das reine Vergnügen zerstörte. So bewirkte der Missbrauch einer solchen Erfindung, dass man auch den von ihr zu ziehenden Nutzen vernachlässigte."

Ein Wort noch, als Abschlusszeichen zur Geschichte der ital. Komödie im 18. Jahrh., über den 13bändigen Dichter von sechs Quartbänden gereimter „Scherze", und 7 Bänden ungereimter Commedie in Prosa [1]; ein kurzes Wort nur noch über G. Battista Faggiuoli, vor dessen halb Schock Komödien wir von vornherein ein Kreuz geschlagen [2], ohne Rücksicht auf den Beifall, den sie ihrer Zeit in Florenz fanden, und auf die von ihm, unter dem Namen Ciapo (Scapino), eingeführte Localfigur, die er in seinen Stücken selbst spielte. Es sind die unverfänglich spasslosesten Lustspiele, vergnüglich und anregsam dialogisirt, denen die Localfigur Ciapo vielleicht das einzige Interesse in den Augen der Florentiner verleihen mochte. Sie bewegen sich meist um sprichwörtliche Redensarten, die die Verwickelung zu praktischer Geltung bringt. Die Komödie: L'Amante esperimentato (Der erprobte Liebhaber), z. B., arbeitet das Thema aus: „Auch die Frauen verstehen den Mann zu spielen" (Anche le Donne san far da uomo), verbeispielt durch eine junge Erbin, welche als ihr vermeintlich in Ungarn verstorbener Bruder plötzlich in ungarischer Verkleidung in Florenz eintrifft, den Erbschaftsintriguen und Bewerbungen um ihre Hand von Seiten dreier alter Schächer einen Riegel vorschiebt, und ihrem Rechtsanwalt, einem jungen für ihre Angelegenheiten eifrig und redlich bemühteu Doctor Juris Herz und Hand bietet. In dieser Komödie ist der Landmann Ciapo Vormund der jungen Erbin Isabella und Testamentsvollstrecker. In dem „Ehemann nach der Mode" (Marito alla Moda) ist Ciapo Gastwirth, und vermittelt die Versöhnung zwischen Vater und verlorenem Sohn, der mit Frau und Kind unerkannt in's väterliche Haus zurückkehrte, nachdem er

1) Commedie di Gio. Battista Faggiuoli. Lucca 1737. kl. 8°. — 2) Bd. IV. S. 96.

seine ganze Habe durchgebracht hatte. Die kahle Fabel soll eine Liebesneigung der Schwester des verlorenen Sohnes zu ihrem unerkannten Bruder, und des Vaters zur Frau desselben, in welcher derselbe seine Schwiegertochter nicht vermuthet, zu einem der abgegriffensten Knoten schürzen. Nebenbei bezieht sich der Titel des Stückes „Der Ehemann nach der Mode", auf den Verlobten der Schwester des verlorenen Sohnes, welcher, von der Haushälterin über das häusliche Verhalten eines Ehemannes nach der Mode umständlich belehrt, die Belehrung beherzigt und einem solchen Modegatten nachzuleben sich vornimmt. Dank dem Gastwirth Ciapo, vormaligem Pächter des Familienvaters, werden alle Missverständnisse glücklich beseitigt. Der Sohn erhält die Verzeihung des Vaters, der seiner Neigung zur Schwiegertochter sogleich den Laufpass giebt, und die Tochter mit ihrem, zum Ehemann nach der Mode, d. h. zum unbedingten Pantoffelhelden, von der Haushälterin geschulten Bräutigam verheirathet. Hiernach mag der Leser selbst zusehen, zu welcher von beiden nachstehenden Ansichten über den Dichter solcher Komödien er sich bekennen mag. Die eine von Pietro Napoli Signorelli[1]) lautet so: „Der anmuthige Giamb. Faggiuoli verfasste in Florenz viele in Prosa geschriebene, sinnreiche und ergötzliche Komödien. . . Die Regelmässigkeit, der salzreiche Spott, die Naturwahrheit der Charaktere bilden das Verdienst derselben und erwerben dem Dichter Ruhm und Lobpreis bei dem Einsichtigen sowohl wie bei der Menge." [2])

Nach dem Urtheil des Geisselschwingers „Baretti" war Faggiuoli ein „mattherziger, nervloser Schwätzer, ohne einen Schatten von Erfindung, ohne ein Körnchen Salz, kurz baar und entblösst von neunundneunzig der hundert Eigenschaften, die jeder Poet besitzen muss." [3])

1) Storia etc. VI. p. 226. — 2) Il grazioso Giambattista Faggiuoli compose in Firenze molte commedie in prosa ingegnose e dilettevoli. . . . La regolarità, il salso (so lesen wir statt „falso" wie es gedruckt steht, und freilich das Richtigere wäre) motteggiare, la naturalezza de' ritratti ne costituiscono il merito, e gli procacciarono gloria ed encomj appo gl'intelligenti e i volgari. — 3) Faggiuoli era un chiacherone floscio, snervatissi-

Die politischen, nichts weniger als belustigenden, vielmehr bitterbösen Komödien des Tragikers, Vittorio Alfieri, glauben wir am zweckmässigsten im Zusammenhange mit den anderweitigen Productionen des ersten und fruchtbarsten tragischen Dichters der Italiener zu besprechen.

---

mo, senz' ombra d'invenzione, senza un grano di sale, e privo in somma di nonantonove di quelle cento qualità che debbe avere ogni poeta. (Frusta I, p. 311.)

# Die italienische Tragödie im 18. Jahrhundert.

Die erste Hälfte desselben reicht den Lorbeerkranz der tragischen Muse dem Marchese Scipione Maffei[1]; die zweite

---

1) Marcheso Franceesco Scipione Maffei wurde zu Verona 1675 geboren. Er besuchte die Schule für adelige Jünglinge zn Parma, wo er 5 Jahre blieb. 1699 ging er nach Rom. Hier wurde er Mitglied der Akademie des Arkadier. 1704 machte er den Feldzug (unter Marlborough und Eugen gegen die Franzosen) mit, und zeichnete sich in der Schlacht bei Donauwörth aus, das von Marlborough und dem Markgrafen Ludwig genommen wurde, nachdem die Schanzen der Baiern, der Bundesgenossen der Franzosen, erstürmt worden. In seine Vaterstadt zurückgekehrt, giebt Scip. Maffei mit Apostolo Zeno und Valisnieri die schon erwähnte literarische Zeitschrift heraus (s. VI. 1. S. 131). 1702 besuchte M. Paris. Einen vierjährigen Aufenthalt in Frankreich benutzte er zu antiquarischen Studien. Die Academie des Inscriptions ernannte ihn zu ihrem Mitgliede. Während seiner Anwesenheit in London zeichnete ihn die Universität von Oxford durch das Ehrendiplom eines Dr. Jnris aus. Scip. Maffei starb in Verona am Asthma 1755, im 80. Lebensjahre. Maffei hinterliess Werke von bedentendem wissenschaftlichen Werthe. Sein berühmtestes ist: Das illnstrirte Verona (Verona illustrata). Ver. 1731—1732 fol. Ausg. in 4 Voll. 8. Ven. 1770—1773. Nächst diesem zeichnen sich durch Forschung nnd Gelehrsamkeit folgende Schriften ans: Gallicae antiquitates qnaedam selectae. Par. 1733. 4. Istoria diplomatica che serve d'introdnzione all' arte critica in tal materia. Mant. 1727. 4. mit dem Anhang: Raggionamento sopra gl' Itali primitivi, in cui si scopre l'origine degli Etrusci e de' Latini. Ein in diesem Gebiete Bahn brechendes Quellenwerk. Von J. G. Lotter in's Lateinische übersetzt: Origines Etruscae et Latinae. Lips. 1731. 4.

Maffei's früheste literarische Schrift: La scienza cavalleresca libri trè, erschien Rom. 1710. 4. Sie ist gegen das Duell gerichtet, und war von durchgreifender Wirksamkeit. Hiernächst folgte die Tragödie La Merope. Modena 1713. 4. Rime e prose etc. Ven. 1719. 4. Ein auf hundert Gesänge angelegtes Poem über den Verein der menschlichen Tugenden blieb gottlob Rudiment.

Hälfte des 18. Jahrhunderts drückt die Lorbeerkrone dem Conte Vittorio Alfieri auf das röthlich-lockige Apollohaar. Dem Maffei erwarb die Ehren des grössten italienischen Tragikers seine einzige Tragödie „Merope" [1]), bis Alfieri's 19 Tragödien Maffei's Einzige in die zweite Linie zurückwiesen. Alfieri selbst äussert sich über Maffei's Merope wie folgt: „Als ich eines Tages gegen den Februar des Jahres 1782 die Merope des Maffei wieder in die Hand nahm, nur um zu sehen, ob ich in Absicht des Styls etwas daraus lernen könnte, und hier und da einige Bruchstücke

1) Maffei's Merope wurde während eines einzigen Carnevals zu Venedig über 40 mal hintereinander gespielt, erfuhr mehr als 60 Auflagen und vielfache Uebersetzungen, worunter die in französischer Prosa von Freret (Secretaire de l'Académie royale des Belles Lettres) und die ins Englische von Mr. Ayre (London 1740 in blank verse) die nambaftesten sind. Als die beste Ausgabe, nach der ersten schon erwähnten (Modena 1713, mit einer Widmung an Rinaldo I., Herzog von Modena), erklärt Baretti die von London 1720. Als eine der vorzüglichsten Merope-Ausgaben preist Signorelli die von 1735, mit der Vorrede von Marchese Orsi und mit Anmerkungen von Sebastiano Paoli. Einen besonderen Werth hat die Ausgabe: Verona 1745, mit Anmerkungen vom Verfasser selbst. Ausser einer Einleitung (Proemio) von Maffei, enthält dieselbe Voltaire's berühmten der Vorrede zu seiner „Merope" vorgedruckten Brief an Maffei zugleich mit der italienischen Uebersetzung desselben. Ferner das Antwortschreiben Maffei's auf Voltaire's Brief, worin der Italiener die mit wurmförmigen Complimenten versehenen Doppelbaken des Franzosen der Merope desselben heimgiebt. Hiernächst die beiden erwähnten Uebersetzungen von Maffei's Merope: die französische des Freret und die englische von Ayre. Endlich als Anhang noch eine „Widerlegung einer jüngst gedruckten Kritik" von Maffei's Merope: Confutazione della critica ultimamente stampata. Verfasser dieser Kritik, der einzigen unseres Wissens, die Maffei's Merope einer zergliedernden, oder vielmehr einer mit zehn ‚Argomenti', als ebenso vielen Nägeln sie zerreissenden Kritik unterwirft, ist Abate Lazzerini, Dichter der Tragedia „Ulisse il Giovine", deren Misserfolg Lazzerini der Merope in den Schuh schob. Dieser „Ulysses der Jüngere" wird uns für die kritische Blutrache, die der grimmige Abate an Maffei's Merope nahm, Rede stehen. Ein Exemplar der Ausgabe von 1745, die auch uns vorliegt, überreichte Scipione Maffei dem Lord Charlemont mit Randbemerkungen von des Dichters eigener Hand. Die erste Darstellerin der Merope war Elena Balletti, genannt Flaminia, Gattin des Luigi Riccoboni gen. Lelio, Verfasserin mehrerer Komödien, die den Tacitus in der Ursprache las, und in der dramatischen Theorie beschlagen war trotz einem Professor der Beredtsamkeit und schönen Wissenschaften.

las, fühlte ich plötzlich eine gewisse Gluth des Unwillens und Zorns in mir aufsteigen, sehen zu müssen, dass unser Italien, in Betreff des Theaterwesens, sich in einem solchen Zustande der Armseligkeit und Blindheit befände, dass diese Merope für die beste und einzige, nicht etwa aller bisher verfertigten (denn darin stimme auch ich bei), sondern aller Tragödien, die je in Italien verfertigt werden könnten, angesehen und gehalten werde. Augenblicklich zeigte sich mir wie ein Blitzstrahl eine andere Tragödie desselben Namens und Stoffes, viel einfacher, feuriger und ergreifender. ... Hat Jemand, der Verse kritzelt, je mit einigem Grunde sagen können, Est Deus in nobis, so kann ich es gewiss sagen, als ich meine Merope entwarf, ausführte und versificirte." [1])

Mit diesen Worten greift Alfieri der zweiten Hälfte seines Jahrhunderts vor, indem er den Lorbeerkranz vom Haupt der Maffei'schen Merope reisst und ihn der seinigen aufsetzt; darin jedoch übereinstimmend, dass Maffei's Merope die beste „aller bisher verfertigten" italienischen Tragödien sey. Apostolo Zeno's Ausspruch inbetreff derselben [2]) theilte das Jahrhundert, bis der

1) In quel frattempo verso il Febbraio dell' 82, tornatami un giorno fra le mani la Merope del Maffei per pur vedere s'io c'imparava qualche cosa quanto allo stile, leggendone quà e là degli squarci, mi sentii destare improvvisamente un certo bollore d'indegnazione e di collera, nel vedere la nostra Italia in tanta miseria e cecità teatrale, che facessero credere o parere quella come l'ottima e sola delle tragedie, non che delle fatte fin allora, (che questo lo assento anch'io) ma di quante se ne potrebber far poi in Italia. E immediamente mi si mostrò quasi un lampo altra tragedia dello stesso nome e fatto, assai più semplice e calda e incalzante di quella ... se mai con qualche fondamento chi schicchera versi ha potuto dire, Est Deus in nobis, lo posse certo che io, nell'atto che io ideai, distesi, e verseggiai la mia Merope ... (Vita di Vittorio Alfieri scritta da esso. Fir. 1822. p. 270.)

2) „Jene Tragödie (Maffei's Merope) herrscht und wird immerdar herrschen. Die Tadelkritiken konnten nur zur Erhöhung ihres Ansehens und Rufes beitragen In mehr als 200 Vorstellungen an den verschiedensten Orten erfreute sie sich gleichen Beifalls und Erfolges". („Quella Tragedia regna e regenerà sempre, e le critiche non hanno servito ad altre, che a darle più credito e nome. In dugento e più recite, e luoghi ha incontrato l'istesso applauso, e favore". Aus einem Briefe des Ap. Zeno. Vgl. La Merope 1745, p. 364.)

Tragiker aus Asti mit seinen 19 Tragödien und einem Vorspann von 15 Musenrossen, englischen Vollblutpferden,[1]) deren nähere Bekanntschaft uns sein Lebensabriss in Aussicht stellt, dem Tragiker aus Verona, den Voltaire „den Sophokles und Varro von Verona" nannte, Rang und Ruhmestitel des grössten tragischen Dichters der Italiener abjagte. Der Verfasser des Vicar of Wakefield und des noch jetzt lebensfrischen Lustspiels: She stoops to conquer, der volksthümlichste Schriftsteller seiner Zeit, Oliver Goldsmith, erklärte Maffei's Merope für „die vollendetste der Tragödien". [2]) Wir, unseres Berufes, die wir dramatische Dichter und Dichtungen nicht mit blossen Aussprüchen und Stegreifurtheilen abfinden und, solchen gemäss, in unserer Geschichte rangordnen dürfen, wir haben, entsprechenden Ortes [3]), in einer prüfenden Vergleichung sämmtlicher namhaften Merope-Tragödien, dieser Gruppe das kritische Horoskop gestellt, und ihre Ansprüche auf dramatisch-tragische Mustergültigkeit, nach gewissenhafter Abwägung ihres specifischen Werthgehaltes, auf ihr zuständiges Maass zurückgeführt. Wir glauben daher auch der Merope des Maffei durch jene Beleuchtung Rang und Stellung angewiesen und unsere literarhistorische Pflicht gegen sie erfüllt zu haben.

---

1) Das 12. Capitel (Epoc. IV) von Alfieri's Selbstbiographie trägt die Ueberschrift: „Dritte Reise nach England, einzig um daselbst Pferde zu kaufen". Er kauft deren 15 Stück, die er über den Mont Cenis in die Heimath führte, wie Hercules seine Rinder. Dasselbe Capitel schildert den Pferde-Hannibalzug über den Mont Cenis mit Livius' Griffel. Das Capitel ist für die Charakteristik dieses Grafen-Tragikers so bezeichnend, dass ein gehörigen Ortes mitzutheilender Auszug aus demselben schier fesselnder erscheinen dürfte, als eine Analyse seiner gelungensten Tragödie. Sagt er doch selbst in dem bezüglichen Capitolo XII: „Und wie mir die Anordnung desselben (des Marsches nämlich mit dem Zug Pferden) viel Vergnügen machte, so vergönne mir auch das, Leser, ihn zu beschreiben. Wer ihn nicht mag, überschlage ihn; und wer ihn lesen will, gebe ein wenig Acht, ob ich vielleicht besser verstanden, den Marsch von 15 Pferden durch dieses Thermopylä als die fünf Acte einer Tragödie zu ordnen." In der That werden wir den grössten Tragiker der Italiener als den sattelfestesten, zügelstraffsten, schenkelschlüssigsten Bereiter des Pegasus bewundern dürfen. — 2) „The most finished tragedy in the world". Enquiry of the present state of taste and literature in Europe 1759. p. 48. — 3) Gesch. d. Dram. V. S. 461 ff.

Zwischen Maffei's und Alfieri's Merope liegt aber mehr denn ein halbes Jahrhundert; ein Zeitraum, den die Literaturgeschichten, üblicherweise, nicht sowohl mit einer Fülle von Charakteristiken der Tragiker und Tragödien, als mit einem Füllsel von Namen und Titeln ausstopfen. Unserer Geschichte liegt es ob, aus dem Wuste nur einige wenige Stücke auszusondern, und schon durch diese Sichtung das Worfeln des ganzen Haufens als erledigt zu erachten. Einen innern Fortschritt, eine höhere Entwicklung, gegenüber der Tragödie des 16. und 17. Jahrhunderts vermögen wir in keiner einzigen der Trauerspiele von Alfieri nachzuweisen. Ihre etwaigen Vorzüge vor denen des 16. Jahrhunderts dürften sich meist nur auf äusserliche, formelle Eigenschaften, auf negative Kunstgriffe, auf Enthaltungen von abstossenden Motiven, oder doch Milderungen derselben, kurzum auf eine diätetische Entziehungscur beschränken, welche, bei der, infolge von geschlechtlichen Ausschweifungen, erkrankten Cinque- und Seicentisten-Tragödie angewendet, in der Alfieri-Tragödie sich bis zur Hungercur steigerte, und die von Seneca- und Marini-Geschwülsten aufgetriebene Melpomene des 16. und 17. Jahrhunderts zum tragischen Skelett ausdörrte. Den Mangel an volkslebendiger Ursprünglichkeit vererbte die Tragödie des 16. auf die des 18. Jahrhunderts, mit der Maassgabe jedoch, dass erstere, dem antiken Drama durch die Humanisten wahlverwandter und befreundeter, — den formalen Stempel mindestens einer Kunstschule und einer Art von nachbildnerischem Kunststyl darweist. Dahingegen die Tragödie des 18. Jahrhunderts selbst die negativen Vorzüge einer geschlosseneren, von üppigen Lyrismen und episodischen Verwickelungen gereinigten Form aus zweiter Hand empfängt, einem gefälschten Abbild des antiken Drama's, der vermeintlich classischen Tragödie der Franzosen, nacheifernd, als ihrem Muster und Ideale. Alfieri hat diesem Götzen, wie grimmig er sich dagegen wehren und sträuben mag, so wenig abgeschworen, wie der Kamtschadale seinem Götzen dadurch absagt, dass er ihn täglich unter Flüchen und Verwünschungen mit Ruthen streicht. Und doch werden wir, trotz dieser Dienstbarkeit unter der Herrschaft der französischen Tragik, die italienische Tragödie des 18. Jahrhunderts unstät und eklektisch zwischen Motiven und Formen der Cinquecentisten- und der französisch-classischen Tragödie schwanken

und umhertappen sehen, so dass von einem tragischen System, einer Kunstschule, einem tragischen Styl, bis Alfieri, keinerlei Anzeichen zu spüren ist. Hat ja selbst dieser nur einen Glieder- und Muskelmann als tragische Modellpuppe sich zurechtgemacht; keineswegs aber einen tragischen Kanon geschaffen, als Grundform eines tragischen Styls. Was diese Tragödie an Straffheit, äusserlicher Bewegung, dialogischer Zuspitzung, gewinnen mochte, büsste sie an Tiefe und Fülle des tragischen Pathos ein, an dessen mächtigen, der Gemüthsschwere entsprechenden, in der griechischen Tragödie so hochströmenden Fluthgang und Wogenschlag der getragene, wenn auch breitrednerisch ergossene und von falschen Lyrismen und Gräuelmotiven geschwellte Dialog der Cinquecentisten-Tragödie anklingend gemahnen konnte; wovon aber jene hastige, coupirte, kurzathmige, sich jagende Gesprächshatze der Alfieri-Tragödie keine Empfindung giebt. Ja sie zerstört grundsätzlich diesen tragisch wuchtigen Wortstrom, diese gleichsam oceanische Fluthkraft eines die Seele durchströmenden und in gewaltigen Redeergüssen sich entladenden Pathos. Jene scheinbar wortkarge, durchrissene, zerstückte, in steter Contraction und Verkürzung gespannte Affectsprache bemäntelt meist doch nur eine magere Handlung, für deren trägen Fortgang die zuckende Beweglichkeit der Sprechweise schadlos halten soll. Die feierlichprächtigen Gewande der griechischen Tragödie hängen hier in Fetzen um die ausgemergelten Glieder einer bettelhaften scenischen Bewegung. Diese Dürftigkeit an dramatischer, in stetiger Steigerung begriffener Handlung zieht sich durch fast alle Tragödien des 18. Jahrhunderts vor Alfieri, und erscheint in der seinigen wie ein Baum im Spätherbst, dessen spärlich-dürres Laub der Lakonismus des Redeausdrucks vorstellt, der die Kahlheit und Nacktheit mit wenigen dürren Worten bezeugt.

Mit dem verzerrt medusenhaften Lyrismus haarsträubender Verwickelungsgräuel in der Tragödie des 16. Jahrhunderts hat die des 18. zugleich auch das tragisch-lyrische, das wehvoll dithyrambische Element einer innerlich aufgeregten, pathosvollen, reich und mächtig wogenden Handlungsentfaltung ausgelöscht, deren specifisches Gewicht eben, wie der Schiffskiel das der Wassermasse, den T i e f g a n g des leidenschaftlichen Redeausdrucks misst und angiebt. Auch den Vorzug einer mehr h i s t o-

rischen als mythologischen, in Nachahmung der antiken Tragödie, von der des 16. vorzugsweise erstrebten Motivirung, selbst diesen Vorzug überkam die Tragödie des 18. Jahrhunderts von dem ausschliesslich lyrischen Drama, von der Zeno-Metastasio-Oper, als deren Grundbild wieder die erste früheste classische Tragödie der Italiener, die Sofonisba des Trissino, gelten darf. Welche von diesen Tragödien, ob die des Trissino und seiner maassvolleren Nacheiferer — die Marianna des Lod. Dolce z. B.[1]) — ob diese Tragödien des 16. Jahrhunderts, bei allen Schwächen, die einer schematischen Nachahmung der antiken Bühnenkunst anhaften, oder ob die gepriesenen des 18., der Tragödie des Sophokles und Euripides in Form und Gehalt näher kommen, darüber eine Meinung sich zu bilden, wird unsere Leser die Vorführung und Darlegung der berufensten italienischen Tragödien des 18. Jahrhunderts in Stand setzen.

Dem im 18. Jahrhundert vorwaltenden, von Alfieri bis zur Gewaltsamkeit überspannten Bestreben Trissino's zum Tragödien-Dialog geweihten verso sciolto von aller Cantilene zu befreien, und selbst aus dem Vortrage des Sprechdrama's das letzte Echo eines lyrischen Hauches zu verbannen, war schon um die Zeit, wo Maffei den jambischen Elfsylber des Trissino noch näher dem Gesprächstone brachte, ein Dramatiker entgegengetreten, der nach dem Ruhme eines Reformators der italienischen tragischen Bühne eifrig rang, und diesen Ruhm dadurch am gewissesten zu erlangen dachte, wenn es ihm gelänge, seinen tragischen Vers dem des Corneille so treu wie möglich nachzuformen. Jenen mit Reimschellen besetzten Fussblock der französischen Tragödie, jenen Knüppel zwischen ihren Beinen, jenen eigentlichen Hemmschuh an jedem ihrer Füsse, der sie vielleicht allein am Fortschreiten hindert, den Alexandriner, einen von Haus aus epischen Vers — diesen beeiferte sich der beregte italienische Reformator auch seiner Melpomene an die Beine zu schmieden, um, auf Grund dieser Klingelstelzen, seinen Namen, als des Begründers der ächten tragischen Poesie Italiens, in und mit den auf seinen Namen getauften Versstelzen, zu verewigen. Der Reformator der italienischen Tragödie, der zu Anfang des 18. Jahrhunderts jene Fuss-

1) Gesch. d. Dram. V, 259 ff. u. 375 ff.

tracht des 14. Jahrhunderts: hochgeschnäbelte Schellenschuhe mit Klingeln an jeder Schnabelspitze, als Kothurn der tragischen Muse unterschnallte; der, wie Gargantua die Glocken von Notre-Dame seinem Klepper um die Ohren, die Reimglocken des französischen Alexandriners seinem Pegasus an die Hufen befestigte, und seinen Namen (Martello) als „Hammer" zum Anschlagen der Glocken gebrauchte; der Umgestalter der Trissinischen Endecasillabi in den vierzehnsylbigen, nach ihm genannten, mehrfach erwähnten „Martellianischen" Doppelreimvers:

**Pierjacopo Martello**[1]),

hatte sich schon als Jüngling und vor seinen dramatischen Neuerungen mit anderen Studiengenossen zu einer Reform der lyrischen Poesie gegen die Schule des Marini verbunden. In Eklogen besang er sich und die Geliebte (Cattarina Torri) als Mirtillo[2]) und Amarilli im Styl des Pastor Fido. 1697 vermählte er sich mit dieser bukolisch-akademischen Braut und ward Doctor der Philosophie. Martello-Mirtillo gehörte zu den eifrigsten Bekämpfern des französischen Theaters in Italien, mit dem Vorbehalte, dasselbe in Saft und Blut seiner Tragödien zu verwandeln und mit dem L'Italia farà da se in petto. Seine erste Tragödie, La Morte di Nerone, blieb die einzige, die er in Endecasillabi geschrieben. Er verwarf dieses Versmaass als ungeeignet für die Tragödie, und erklärte es geeigneter für die — Epopee. Schielt das eine Auge, schielt das andere zur Gesellschaft mit. Der Hund schnappt, sich im Kreise drehend, so

1) Zu Bologna 1665 geb. Professor der schönen Wissenschaften an der Universität zu Bologna und Secretär des Senates daselbst. 1710 besuchte Martello, oder Martelli, Rom, wo er sich der Gönnerschaft Papst Clemens XI. zu erfreuen hatte. 1713 betraute ihn der Papst mit einer Sendung an die Höfe von Paris und Madrid in Begleitung des Nuntius, Maurizio Aldrovandi. In Paris wurde er mit Fontenelle, de la Motte, de la Hire, Crebillon und Mad. Dacier bekannt. Starb in Bologna 10. Mai 1727. Seine Selbstbiographie findet man bei Calogero (t. II) und Vol. I. Teatro Italiano di Pierjacopo Martello. Bologna 1735. Anderweitige biographische Notizen über ihn bei Fantuzzi (Scrittori Bolognesi, p. 332) und in Fabroni's Vitae Italorum (t. VIII. p. 259). — 2) Martello's Akademischer Name in der Arcadia war Myrtillus Dianidius.

lange nach seinem Schweif, bis er nicht weiss, was Kopf und was Schweif ist. Merkwürdigerweise schlug der Martellianische Vers ein und machte Propaganda. Der Komiker Luigi Riccoboni, gen. Lelio, brachte zuerst eine Tragedia des Martello, die Ifigenia in Tauris, in Verona auf's Theater mit solchem Erfolge, dass die Ifigenia auch anderen Tragödien des Martello die Bahn öffnete, und Riccoboni eine nach der anderen in Verona, Venedig, Bologna und auf anderen italienischen Bühnen mit grossem Beifall aufführte. „Der Martellianische Vers" — schreibt Riccoboni in seiner Geschichte des italienischen Theaters[1] — „fand seine Bewunderer und seine Tadler zu gleicher Zeit." Doch selbst die letzteren, wie Goldoni z. B., liessen ihre versificirten Stücke durch die caudinischen Gabeln der Martellianischen Verse wie durch Triumphpforten schreiten. Für Chiari hatten sie eine canonische Geltung, und Baretti verabscheute sie blos, weil sich Goldoni derselben bediente.[2] Den Tadlern von Martello's vierzehnsylbigen Reimjamben gesellte sich auch Gravina bei, unbeschadet der Freundschaft, die er für Martello bis zu seinem Tode (1718) hegte. Einer der namhaftesten dramaturgischen Kritiker Italiens, Conte di Calepio, preist den Pier Jacopo Martello als erhabenen und pathetischen Tragiker, dessen widerstrebende Versart aber die Würde seines Styls beeinträchtige.[3]

---

1) I. p. 264. — 2) One Pier Jacopo Martelli of Bologna, a man of some genius, not many years ago invented a verse of fourteen syllables, and wrote some tragedies in it, pretending that that was the properest verse for the stage. But his tragedies are not read, in spite of one Goldoni, an modern comedy-monger, and some other poetasters, who have in my time foolishly endeavonred to revive a metre condemned by the nature of our language to contempt and oblivion (Ital. grammar). „Seine (Martello's) Tragödien werden aber nicht gelesen, trotz einem gewissen Goldoni, einem neuern Komödienbrauer und anderen Poetastern, welche zu meiner Zeit sich thörichter Weise bemühten, eine Versart einzuführen, die der Genius unserer Sprache der Verachtung und Vergessenheit überliefert". — 3) Pier Jacopo Martelli è tra nostri assai sublime ed enfatico, ma quanto acquista gravità con i modi di dire, tanto ne perde per lo stucchevol vezzo delle rime. (Paragone della Poesia Tragica d'Italia con quella di Francia. Zurigo 1732. 8. Vgl. Osservazioni letterarie che possono servir di continuazione al giornal de' Letterati d'Italia. Verona 1737. T. I. Art. XIII. p. 265 ff.)

Was ist nun der Martellianische Vers? Seine flüchtige Bekanntschaft haben wir bereits gemacht, und auch sein Bild mit dem Uebersetzungsspiegel aufgefangen. Allein die metrische Structur dieses prosodischen Zauberstabes, dieser Wünschelruthe, die auf den Schatz der einzig wahrhaften italienischen Tragödie einschlagen sollte, — welches Gesetz bestimmt den Bau dieses Verses? Mit welchem Maasse wird er gemessen? Worin besteht seine Gliederung? Worin? In einer blossen Zusammenfügung jener, von den lyrischen Tragödien der Cinquecentisten her, uns geläufigen jambischen Halbverse, jener amphionischen Bausteinchen der italienischen Lyrik, der Ode und Dithyrambe, die Chiabrera, „Giambici dimetri Scenici“ nannte; Halbverse von sieben Sylben oder drei Füssen mit einem sogenannten weiblichen Reimende. Eine Verbindung solcher zwei Siebensylber zu einem Vierzehnsylber mit weiblicher Cäsur im dritten Fusse, diese Zusammenstellung, wie man Enden von Bindfaden verknüpft, bildet das metrische Wundergebilde, den Martellianischen Vers. Und auch dieses Kunststück — kein geringeres traun, als das Ausziehen einer eingestülpten Nachtmütze in ihre zwei Zipfel — selbst dieses überraschende Kunststück ist Martello's Erfindung nicht, ist älter sogar, als die italienische Lyrik selber. Den Martellianischen Vers hat nachweislich der sicilianische Troubadour Ciullo del Como schon im 14. Jahrhundert gebraucht [1]), und Martello's architektonisches Verdienst um den nach ihm benannten Vers besteht einzig darin, dass er ihn aus dem Garten der lyrischen Poesie in die thränenfeuchte Epheu-Region der tragischen Dichtung verpflanzte, wo er verkümmern und verkommen musste.

In seiner Abhandlung über den „tragischen Vers“ zählt uns Martello an den scandirenden Fingern die Vorzüge her, welche sein Vers, den er der sicilianischen Troubadour-Lyrik entführte, vor den Alexandrinern zu eigen hat, diesen Prunkfedern, die das mausernde Romanepos, „Alexandre“,[2]) hatte fallen lassen, und die französische Tragödien-Krähe auflas, um sich damit zu

1) Fontan. Bibl. 1, p. 235. — 2) Verfasst von den Normannischen Trouveren oder Fabliers: Lambert li Cors und Alexander de Bernay, gegen Ende des 12. Jahrhunderts, die den Alexandriner in diesem Heldengedichte, dessen Namen er auch trägt, zuerst sollen angewendet haben. (Tyrwhit, Canterbury tales of Chaucer. Lond. 1775. Vol. IV. p. 78.)

schmücken. Der Martellianer unterscheidet sich von dem Alexandriner einmal: durch die weibliche Cäsur, die über die unerträgliche Eintönigkeit des immer wiederkehrendon Abschnittes in der Versmitte jedes Alexandriners geschmeidig hinwegschlüpft. Hiernächst hebt Martello den Vorzug seines Martellianers hervor: dass er nicht, wie der Alexandriner, männliche mit weiblichen Reimpaaren abwechselt, wodurch eine „übermässige Harmonie" vermieden würde.[1]) Ferner sey der Martellianer nicht an seine 14 Sylben gebunden, sondern könne zwischen 16 und 12 Sylben sich verlängorn und verkürzen in schönen, schlangenförmigen Bewegungen, während der Alexandriner seine 12 oder 13 Sylben stätig einhalten muss, wie ein Zollstock oder eine steife Schneiderelle stets dieselben bleiben und sich nach der streng zugeschnittenen Decke ihrer Maasse und Striche unveränderlich strecken. Kurz der Martellianer besitze alle Eigonschaften und Wunderkräfte des Prophetensteckens, und würde die Hippokrene aus dem Parnass geschlagen haben, wenn Perseus ihn, statt des Pegasus, damals geritten hätte, als dieser mit dem Huf den Musenquell aus dem Thessalischen Berge stampfte. Da ihm dies nicht beschieden gewesen, so konnto er doch seine Verwandtschaft mit dem wunderwirkenden Mosisstecken durch die zeugungskräftige Fruchtbarkeit erproben, die er, der Martellianer, mit jenem Zauberstabe gemein hat, dessen 10 schweren Plagon dio doppelte Anzahl seiner Tragödien und Dramen entsprechen, welche die 7 schweinsledernen Quartbände enthalten, die seines Schöpfers sämmtliche Werke, unter dem schon angeführten Titel: Teatro Italiano di Pierjacopo Martello, Bologna 1735, in sich schliessen.

Unter den an Zahl und Wirkung die Pharaonschen Zeichen, Wunder und Heimsuchungen um's Doppelte überbietenden Martellianischen Tragödion zeichnet Signorelli drei aus: Die bereits erwähnte ‚Ifigenie in Tauris', die ‚Alceste' und den ‚Cicerone'. Die beiden erstorn preist er als Muster, die zeigen, wie Euripideische Stücke zu ihrem Vortheil sich dem Zeitgeschmack anpasson und aneignen liessen.[2]) Bei der Alceste namentlich trete

1) Per non cadere in soverchia armonia. (Teatr. Ital. di Pierj. Martello etc. I. II.) Del Verso Tragico. p. XLIV. — 2) Mostraron — la maniera di modernar le greche favole con vantaggio. (VI. p. 121.)

dieser Vorzug klar hervor, da Martello den nicht mehr zeitgemässen Kampf des Hercules mit dem Tode (Thanatos) in seiner Alceste klüglich aus dem Spiele liess. Wir folgen dem Beispiel und lassen Martello's nach dem Geschmacke seiner Zeit umgemodelte griechische Tragödien noch klüglicher, nämlich ganz und gar aus dem Spiele, unserem felsenfesten, auf der Ueberzeugung beruhenden Grundsatze gemäss: dass jede Modernisirung antik mythologischer Stoffe und Tragödien die poetisch-tragische Bedeutung derselben vernichte, indem diese von dem mythologisch-symbolischen Sinngehalt unzertrennlich ist, für welchen kein Verständniss mehr, mithin auch kein ästhetisches Interesse vorhanden. Den anmaasslichen Wahn und thörichten Widerspruch ganz ausser Acht gelassen: im antiken Geist und Styl einen solchen Fabelstoff zu behandeln und doch modernisiren zu wollen, den die drei grössten griechischen Kunstmeister dieser Tragik in mustergültiger Weise für alle Zeiten ausgestattet. Wir betrachten dergleichen Versuche als eine schöngeistige dilettantische Spielerei, die im günstigsten Falle nur eine nüchtern-phantastische Arabeske von antiker Stylform und moderner Gefühlsweise hervorzubringen vermag, und werden, mit dem Maassstabe dieser Ansicht und Ueberzeugung in der Hand, derartige dramatische Halbgeschöpfe auch in literaturgeschichtlich-kritischer Beziehung, als unebenbürtige, aus dem Kreise unserer Besprechungen nach wie vor ausschliessen, und selbst berühmten Nachbildungen der Art nur insofern eine Beachtung schenken, als sich an dergleichen Zwittergebilden der gepriesensten Meister die Uebelstände am klarsten nachweisen lassen, welche, trotz der genievollsten Kunstfertigkeit, solchen der Anschauung, den Sitten, den Sympathien der Zeit entfremdeten Mischlingen von grundaus verschiedenen Schuld- und Sühnungsbegriffen anhaften. Einer Neugestaltung jener mythologisch-heroischen Fabelstoffe könnte der Geschichte des Drama's nur in einer von beiden Umformungsweisen das Wort reden: wenn nämlich ein Dichter der Neuzeit jenes mythologisch antike Heroenthum selbst zur Prüfung und Sühne zöge, auf die Capelle einer historisch geläuterten Katharsis brächte, es parodistisch behandelte, wie Shakespeare z. B. in ‚Troilus und Cressida' that; oder in der Weise, dass die antik-mythologische Fabel völlig und durchaus der Form wie dem symbolischen Ge-

halte nach, umgewandelt und umnationalisirt erschiene, wie bei den spanischen Dichtern aus Lope-Calderon's Schule, die aber mit allem Aufwande von glänzendem Colorit und blendenden Situationswirkungen dennoch nur pseudopoetische Monstrositäten in dieser Sphäre hervorbrachten, formenwirre Chimären-Dramen, deren drei Jornadas die drei Leiber der Chimära vorstellen, die aus drei Köpfen verschiedener Thierformen das prächtigste Feuerwerk in römisch-spanisch-maurischen Farben speit.

Was aber unseres Pierjacopo Martello „zwei beste" und „mit Vortheil" (con vantaggio) umgewälschte Tragödien des Euripides, die Taurische Ifigenia und die Alceste betrifft, so legen wir sie einfach zu den Acten der übrigen ähnlichen Tragödien des italienischen Drama's, und begnügen uns mit dem dritten besten von Martello's Stücken, mit der Tragödie:

M. Tullio Cicerone,

der unserem Leser als Cicerone für sämmtliche Dramen des Martello dienen, und ihm von denselben einen erschöpfenden Begriff geben soll.

Das tragische Motiv ist die Selbstverbannung Cicero's, die mit seiner von Antonius befohlenen Ermordung endet. Den Rath zur Flucht aus Rom, wegen des bevorstehenden Einzuges der Triumvirn, giebt dem Redner-Staatsmann sein Freund und Schüler, der Rhetor, C. **Rusticello** aus Bologna. Cicerone erkennt die Nothwendigkeit der Flucht an, beweint sie aber nicht um seinetwillen, sondern der Republik wegen.[1]) Zu näherer Begründung seines Fluchtvorschlags erzählt **Rusticello** seinem berühmten Lehrer von dem zwischen den Dreiherrschern geschlossenen Frieden und von einem Gastmahl, wobei Antonio einen Antrag auf Cicerone's Ermordung stellte. Cicerone beseufzt noch einmal den unersetzlichen Verlust, den das Vaterland durch seinen Tod erfahren würde.[2]) **Tullio** theilt nun seinem hinzugetretenen Bruder,

---

1) Il mio nò, ma il tuo fato, Repubblica, è che piango
E forse a tua salvezza sol' io son che rimango.
Nicht meins, nein, dein Schicksal ist's, o Rom, das ich beweine,
Weil ich für deine Wohlfahrt, ach, nur übrig bleib alleine.

2) Fuggo, o patria; in tua grazia sua vita un Tullio or prezza;
M'è di tanto, e tal peso la mia per tua salvezza.

Quinto, seinen Entschluss zur Flucht mit und überträgt ihm die Fürsorge für seinen Sohn. Quinto erklärt, das Schicksal seines Bruders theilen zu wollen, und kündigt in der folgenden Scene seiner Frau Pomponia den Vorsatz an, mit der Aufforderung, sie möchte bei Cesare (Octavius) eine Fürbitte einlegen. Er lässt sie gleich die Fürbitte aufsagen und giebt als Cesar Ottaviano die Antwort, wobei er das Herbe in ihrer Rede, wie ein Schulmeister eine Schulausarbeitung, corrigirt. Diese Schulprüfung und Beredtsamkeitsprobe aus der Schule seines Bruders, Tullio, würde ein Publicum der Gegenwart mit Tullio's ‚Quousque tandem abutere' unterbrechen.

Tullio übergiebt der Pomponia seine berühmten Philippica, damit diese noch aus seinen Knochen „donnern" sollen.[1] Pomponia meint, er thäte besser die Philippica seinem Verfolger, dem Antonio, als Geschenk zu überreichen. Dadurch würde er seine Verzeihung erlangen, und sie ihren Mann behalten.[2] Ob solcher Zumuthung schlägt M. Tullio Cicerone die Hände über dem Kopf zusammen, voll Entrüstung, dass dem Munde der Tochter eines Consularischen Mannes und der Gattin eines Cicerone ein derartiges Ansinnen entschlüpfen konnte.[3] Pomponia, sich ermannend, verspricht die Reden wie ein Heiligthum aufzubewahren. Die gute Pomponia wird im Verlaufe des Stückes öfter solcher Winke mit dem Zaunpfahl bedürfen, um sich ihres Römerthums zu erinnern, und dass sie die Tochter eines Consularen und die Frau eines Cicerone.

Rhetor Rusticello aus Bologna, des Dichters Landsmann, meldet den Morgenanbruch und mahnt zu schneller Abreise. Pomponia nimmt jammernd Abschied von ihrem Gatten Quinto. Marco Tullio Cicerone weint die heissesten Actschluss-Thränen noch einmal ums Vaterland, das in ihm seinen allgemein dafür anerkannten „Vater des Vaterlands" verliere, und das er dreien Tyrannen überlassen müsse, einem dreiköpfigen Ungeheuer, einer Missgeburt von drei Catilinarischen Existenzen. Mit dieser

1) Sentasi addosso il tuono uscir fin da quest' ossa.

2) Che vaglianti il perdono,
E a me renda il consorte.

3) E di bocca osa uscirti, che questi all' impio io doni
Figlia d'uom consolare, Donna de' Ciceroni.

Schlussapostrophe zum ersten Act verschwindet der Held des Stückes aus der Tragödie und erscheint erst am Schlusse derselben wieder als rumpfloser Kopf. Vergebens sucht man in Martello's dramaturgischen Abhandlungen in 6 Büchern, die er Sessioni „Sitzungen" betitelt, nach einem Beleg für eine solche Protagonisten-Rolle aus Aristoteles' Poetik; vergebens nach einem ähnlichen Beispiel und Vorgang, nach einer Berufung auf irgend eine andere Tragödie des Alterthums und der Neuzeit, die ihren Helden todtschweigt und sich mit ihm zugleich zum kopflosen Rumpfe verstümmelt von vornherein. Einen Redner-Helden zumal! mundtodt gleich nach dem ersten Act! Sollte wohl gar Cicero's tragisches Geschick darin eben liegen, dass die Tragödie gleich im Beginne dem grösston Redner Roms die Zunge ausreisst, die doch Antonio's Weib erst nach Cicero's Tode an dessen abgeschnittenem Kopfe mit einer Nadel bloss zerstach. Oder glaubte Martello's Cicero-Tragödie den Charakter ihres Helden am wirksamsten dadurch zu tragischen Ehren zu bringen, wenn sie, seinen Staats- und Lebensberuf eines Sachwalterredners zum Besten Anderor entsprechend, wenn auch sio, anstatt ihn selbst redend nnd handelnd sein Geschick erfüllen zu lassen, ihre Acte mit solchen zu seinem Nutzen nnd Frommen gehaltenen Sachwalterreden füllte? Dann freilich hätte sie ihre Aufgabe würdig gelöst und sie verdiente nicht bloss als Martello's beste Tragödie gepriesen, sio verdiente an die Spitze aller ähnlichen Rede- und Rednertragödien gestellt zu werden.

Popilia, Tullio Cicerone's verstossene Frau, vereinigt sich in der ersten Scene des zweiten Acts mit Quinto Cicerone's Strohwittwe, Pomponia, um Cäsar Octavian's Verwendnng zu Gunsten des Solbstverbannten, ihres Verstossers, der sich durch seine Selbstverbannung gleichsam selbst verstossen, zu erbitten und zu erlangen. „Versuchen wir", sagt die Verstossene zu der Strohwittwe, „versuchen wir, welche von uns Beiden mehr Kraft in ihren Thränen aufbieten werde, um den Cesare zu erweichen." [1])

Mit dieser Thränenprobo der beiden Klagweiber befasst sich der zweite Act, doch erst nach M. Antonio's Auftrag an soinen

1) Proviam chi ad espugnarlo più forza ha ne suoi pianti.

Vertrauten Lena, auf Cicerone zu fahnden, und nach einer sechs Quartseiten langen Scene zwischen Cesare und Antonio, worin ersterer aus freien Stücken und schon vor der Thränenprobe zu Gunsten Cicerone's spricht, den Antonio einen Störenfried, Aufwiegler, den einzigen Feind der Republik nennt, der sie mit seiner Beredtsamkeit zu Boden spreche[1]), ein Rabenvater von Vater des Vaterlands. Nun erscheinen die beiden Frauen vor Cesare, dem eben L. Lena die von M. Antonio und Lepido bereits unterschriebene Acht gegen Bruto, Cassio, Cicerone, vorgelesen. Als Libation zu ihrer bittstellerischen Thränenprobe setzt Popilia ihre Ehescheidung von Tullio dem Cesare so umständlich auseinander, dass Pomponia sich gemüssigt sieht, die an sich interessante, aber für die Weinprobe unwesentliche Verstossungsgeschichte durch einen Fussfall vor Cesare über's Knie abzubrechen mit den Martellianern:

Nicht bloss um Tullio siehst du zwei Matronen Roms zu deinen Füssen,
Nein, Rom als zwei Matronen siehst du hier in Thränen sich ergiessen.[2])

Martellianer, geschwellt vom stillfreudigen, unter Thränen lächelnden Bewusstseyn, dass selbst Corneille's Alexandriner keine römischpomphaftere Antithese zu drechseln vermöchten. Cesare's Bescheid, ein Prachtstück von politischer Umwundenheit und Selbstbemänteluug, das an staatsrednerischem Aplomb und schamloser Heuchelei es mit jeder ähnlichen der grossen Redehelden des grossen Corneille aufnehmen darf, Cesare's Bescheid fliesst über von Versicherungen, wie gern er dem Senat und Rom die Freiheit wiedergeben möchte, wenn er nicht Beide dadurch an Händen und Füssen gebunden dem Antonio und Lepido zu überliefern befürchten müsste.[3]) Was Cicero anbelangt, lautet Cesare's Bescheid an die beiden Frauen so politisch-zweideutig, dass Antonio nur das Umwundene davon abzulösen brauchte, um das zweischneidige Schwert für Cicero's Hals zu entblössen. Tullio

1) Senza tanto oratore la Repubblica visse
Libera in pace: ei sorse, sorsero in lei le risse...

2) Nè per Tullio sol miri a te piangenti e prone
Due Matrone di Roma, ma Roma in due matrone.

3) Ma il transferir su quelli l'onor, che sì m'aggrada,
Non è un descioglier Roma, ma un renderla più schiava...

selbst — giebt der Bescheid den beiden Fürbitterinnen zu bedenken — würde den Tod einem Leben auf Kosten der Freiheit Roms vorziehen. Er, Cesare, handle nur im Sinne dieses grossen Geistes, wenn ihm Rom's Heil mehr am Herzen liege, als Cicerone's Wiederkehr, und ihn erhöre er, wenn er ihren Bitten kein Gehör schenke. Verlieren sie viel an ihm, so ist sein Verlust nicht geringer,

Und ich würd' ihn beweinen, wäre Weinen Cäsar's Sache.[1])

Corneille's Alexandriner, wie er sich räuspert und wie er spuckt! Diesen Martellianer hätte der grosse Corneille selber nicht gebrüsteter, nicht aus vollerer Römerbrust räuspern und spucken können. Uebrigens möchten — schliesst Cesare's Bescheid — möchten die beiden Frauen mit ihren Thränen Antonio und Lepido zu rühren versuchen. Habe doch Lepido der Beredtsamkeit Cicero's seine Rednerstatue auf dem Forum zu danken. Sein einziger Wunsch sey, dass es ihnen gelinge, das Herz seiner beiden Genossen so zu bewegen, wie sie das seinige gerührt haben. Zur Bekräftigung zerreisst er das Blatt, das die Acht enthält und schickt die Stücke durch Lena zurück. Hiervon meldet keine historische Quelle. So etwas kann nur ein Martellianischer Cesare für seinen Kopf thun. Die zwei Matronen, in denen Rom selber weint, befolgen den Rath des weissen Raben unter den drei Triumvirn, und machen sich auf, um nun vor Antonio und Lepido die Weinprobe zu bestehen. Pomponia, die bei Lepido vorsprechen will, schickt die verstossene Schwägerin, Popilia, weil diese die „schönere", zu Antonio:

Versuch', o Schöne, du es bei Antonio mit deinen Thränen,
Der stets geneigt und liebreich und gefällig sich erwies den Schönen.[2])

Ein Wink für die zweite Scene des dritten Actes, die dem Antonio, nachdem er in der ersten über den Ottaviano gespottet, weil dieser sich von Frauen habe erweichen lassen, und nachdem er dem Lena die Ermordung Cicero's noch nachdrück-

1) Quel gran genio esaudisco, non esaudendò io voi.
Se molto in lui perdete, io pur perdo altrettanto,
E il piangerei, se fosse Cesarea cosa il pianto.

2) Tu va ad Antonio, o bella, ch'ei piegasi alle belle.

licher eingeschärft, auf Popilia's Fürbitte für den Verbannten, die Alternative in den Mund legt:

Dafür dass ich ihn retten soll, musst du dich mir ergeben.
Geschenkt sey ihm, doch einzig nur um deiner Schönheit Preis, das Leben.[1])

Da erhebt sich in Popilia der ganze Stolz einer römischen Matrone, die es für edler und würdiger hält, von einem Cicero verstossen zu werden, als die Geliebte eines Antonio zu seyn:

Gefällt hast du sein Urtheil. Nun wohlan, ich unterschreib's, er sterbe![2])

Sprach's, und schreitet mit der Martellianischen Grandezza eines Corneille'schen Alexandriners von dannen. Hohnlachend schleudert Antonio ihr in dem dritten Act einen Schlussmonolog nach, der sich an dem Gedanken weidet und mit der Frage kitzelt: ob es einem Triumvir wie Marco Antonio an Gift fehlen würde, den Tullio heimlich bei Seite zu schaffen, nachdem er ihn in seiner ehemaligen Frau entehrt?[3]) Herrlicher Schlussmonolog von fragwürdiger Gestalt in dem Munde eines Römers und Beherrschers des dritten Theils der Welt! Diese Frage allein ist ihre drei Martellianer unter Brüdern werth, auf deren jeden ein Triumvir kommt mit seinem Drittel Welt.

Pomponia kann über die plötzliche Wiederkehr ihres Gatten, Quinto Cicerone, an der Hand des vierten Actes nicht mehr überrascht seyn, als der Zuschauer und wir. Quinto kleidet die Erklärung seiner aus den Wolken gefallenen Erscheinung in die Form eines für seine Frau schmeichelhaften Complimentes:

Zu sterben ist viel lieber mir, als ohne dich zu leben.[4])

Ausserdem habe ihm selbst Marco Tullio die Rückkehr gerathen, aus Besorgniss wegen der „theueren begrabenen Philippiken"

---

1) Ma non senza mio premio la vita è a lui concessa,
A lui vita, a me premio sia la belezza istessa.

2) Ha è già la sentenza. Io la soscrivo, ei muoia.

3) D'infamar Tullio io pure godea nella sua bella,
E poi fatto al suo onore questo palese insulto
Scarso er' io di veleno, da spegnerlo in occulto?

4) Mi è più caro il morire, che di te il viver senza.

(care Filippiche sepolte), an denen mehr gelegen, als an Quinto's Leib und Leben. Pomponia theilt diese Ansicht in keiner Weise; verwünscht vielmehr die „abscheulichen Schriften“ (execrabili scritti) und möchte sie am liebsten dem Antonio ausliefern für Tullio's und ihres Quinto Heil. Quinto droht mit Selbstmord, wenn sie die Schriften verrathe. Pomponia wartet nur auf diesen zweiten Wink, um, vor Schrecken über die Drohung, wie ein Marmor zu erbleichen, zu dem sie verstummen zu wollen schwört.[1]) Aber all die von Quinto angegebenen Beweggründe zu seiner plötzlichen Rückkehr sind Scheingründe. Den wahren Grund kennt der vierte Act allein; er ist sein Geheimniss. Quinto soll ihm als Lückenbüsser und tragischer Sündenbock für den beseitigten Tullio dienen zu schrecklichen Zwecken. Schon sieht Pomponia den vermummten Henker nahen mit einer Schaar maskirter Satelliten. Schnell heisst sie den Gatten, sich hinter die Statue der Minerva verbergen und schwören, dass er dort versteckt bleiben wolle. Er schwört bei seiner treuen Gattenliebe. Der maskirte Nachtschwärmer ist der Wüstling Antonio. Er fordert von Pomponia die Herausgabe der Filippiche oder die Auslieferung ihres Söhnchens. Da Pomponia den Besitz der Schriften läugnet, befiehlt Antonio seinen vermummten Schergen ihr Haus anzuzünden und zugleich Kind und Philippiken zu verbrennen. Pomponia zieht den Dolch, um sich zu erstechen. Quinto Cicerone, aus Gattenliebe eidbrüchig, stürzt hervor, entreisst ihr den Dolch, ruft: Me, me — „mich, mich!“ — und versetzt sich mehrere Stiche. Antonio befiehlt, ihn vom Giebel des brennenden Hauses hinab zu schleudern. Das Grässliche geschieht. Die maskirte Bestie freut sich über Quinto's Luftsprünge beim Herunterpurzeln, und wünscht, dass der Unglückliche Leben und Bewusstseyn so lange behielte, bis er zerschellt und zermalmt daläge, und fühle, wie das Zerschmettertwerden schmeckt![2]) Darüber wird die gräuelvollste der Cinquecentisten-Tragödien sich entsetzen, Schmach und Wehe rufend

1) Tacerò più d'un marmo.

2) Che bel rotarsi in aria! vorrei, che la ferita
Tanto in lui prolongasse di coscienza e vita,
Che apprendesse l'orrore del tracollar laggiuso,
E d'un morir squarciato, stritolato, diffuso.

über die Martellianer, und zugleich über die Literarhistoriker, die von Lob überfliessen wegen des Reichthums an Erfindung, der Erhabenheit und schmuckvollen Zier, wegen der Fülle von Gedanken und über diese Kunst, die Charaktere und Leidenschaften zweckmässig zu schattiren und abzutönen.[1] Die Versart des Martello geben die Literarhistoriker preis, Genie aber, tragisches Genie erkennen sie ihm zu. Einer preist es dem Andern nach. „Das Oechslein brüllte, der Esel schrie, die heiligen drei Könige sangen." Aus der mitgetheilten Cicerone-Tragödie wird der Leser schon jetzt erkannt haben, dass das Beste in Martello's „bester Tragödie" ein blasses Nachbild, ein abgezehrtes Echo der Corneille'schen Tragik ist, die doch selbst neben der eines Aeschylos, Sophokles oder auch nur eines Euripides sich ausnimmt, wie ein hohles Fass zu dem vollen, worauf der junge Bacchus reitet.

Um auf unseren vierten Act zurückzukommen, so hat er keineswegs an dem Mordbrennerheldenstückchen des Antonio genug: Vor seinem Ende lässt er ihn noch die Bildsäule der Göttin Minerva und die Gattin selbst verhöhnen und verfluchen für den augenblicklichen Schutz, den sie dem Bruder des Philippica-Autors gegönnt; lässt er noch die Pomponia, nachdem sie sich entfernt, um den Sturz ihres Gatten vom Erker ihres brennenden Hauses mitanzusehen, zurückkehren und dem Antonio erzählen, wie ihr Söhnchen aus seinem Verstock im brennenden Hause ihr in die Arme gestürzt kam und an ihrem Mutterbusen von Antonio's Schergen niedergestochen wurde, und wie er nun daliege, röchelnd und verblutend. Martellianer voll Verzweiflungsflüchen schüttet sie über Antonio aus. Er schüttelt sie ab so leicht, wie sie der Dichter aus dem Aermel schüttelt, und wie der Mordbrenneract den Vorhang fallen lässt.

Der fünfte ist der Leichenrumpf zu Cicero's Kopf, den Lena, in Begleitung des Bolognesischen Redners Rusticello, dem Antonio in dem Augenblick überreicht, wo dieser — aus Rücksicht auf die akademische Beredtsamkeit, womit Ottavio Cesare

---

1) Niuno può negargli (dem Martello) nè la regolarità che sempre osserva, nè la ricchezza, la sublimità e l'eleganza dello stile, nè la copia de' pensieri, nè l'arte di colorire acconciamente i caratteri e le passioni. (Signorelli a. a. O. p. 116.)

seine Verwunderung in Form einer Erörterung eintreten lässt, worin er die Vorzüge der Einzelherrschaft vor der Vielherrschaft weitläufig entwickelt, — mit dem grossmüthigsten der Martellianer, wie mit einem von den Thränen der beiden Frauen nassen Schwamm, über sein mordbrennerisches Nachtstück hinfährt, um es auszulöschen:

Ottavio und Popilia schenk' ich Frevlerin (die Pomponia) und Frevler (den Tullio). [1]

Wir hätten den ganzen Schwamm dem Erfinder des Martellianers mit Freuden geschenkt, Cicerone's Kopf als Zugabe sammt den Schluss-Thränen, die Cesare über denselben vergiesst, dem grössten Redner und Vater des Vaterlands den Kopf noch im abgeschnittenen Zustande waschend. Zum Ueberfluss wäscht Cesare hierauf auch dem Lena, der das Bad ausgiessen muss, den Kopf, auf welchen zu allerletzt Antonio die von ihm, als vermummtem Mordbrenner, aus dem Brandschutt von Quinto Cicerone's Haus gescharrten Kohlen sammelt, indem er seinen Befehlvollstrecker Lena, wegen der Belohnung des von ihm befehlenen Merdes, an die beiden Frauen Popilia und Pomponia verweist, Beide durch ihn, den Triumvir-Merdbrenner, zu Wittwen-Rachefurien entflammt. Ein würdiger, wohlthuender Versöhnungsschluss zu einer heldenlosen Kopfabschneider- und Mordbrenner-Tragödie. Im Hochgefühle ihrer Ueberlegenheit darf sie an der Schwelle des 18. Jahrhunderts zurückblicken auf die Blut- und Blutschandetragödie des 16., diese über die Achsel ansehen, und sich, im Vergleich mit ihr, des gewaltigen Fortschritts, der grossen Vorzüge berühmen, welche darin bestehen, dass ihr Mangel an Handlung, geschichtlicher Charakteristik, fesselnder Verwickelung und folgerichtiger Entwickelung, ihr Mangel an Bewegung, vor Allem an herzbewegender Rührung und erschütternder Sühnkraft, durch die Abwesenheit eben der Blutschandegräuel glänzt, welche die Tragödie des 16. Jahrhunderts beflecken. Wie zwei Verneinungen eine Bejahung bilden, so vereinigen sich zwei Lücken: die Enthaltung von einem Fehler und ein absoluter Mangel zu einem positiven Vorzug. Eine Tragödie ohne Handlung und Helden hat

---

1) Ad Ottavio a Popilia la rea si doni, e il reo.

bloss und allein durch ihren gleichzeitigen Mangel an Blutschande für voll zu gelten. Eine tugend- und unschuldlose Dirne, die keine Vergewaltigung jemals erfahren, wird dadurch zur reinen Jungfrau. Ein kahler Scheitel darf, was Haarwuchs betrifft, mit Apollo's Lockenfülle wetteifern, weil an ihm, dank seiner Kahlheit, kein schlechtes Haar zu finden, dessen Mangel vielmehr sein gutes Haar ist. Wäre die Sonne ganz lichtlos, ein einziger Flecken, wäre sie fleckenlos. Einem stiellosen Messer fehlt nur der Mangel einer Klinge zu der Vollkommenheit von Lichtenberg's berühmtem Messerideale, das keinen Rost zu fürchten hat, und dass ihm der Stiel abhanden komme. Dieser Kategorie von Idealen dürften möglicherweise gar viele italienische Tragödien des 18. Jh., und belobte und berufene, anheimfallen. Ja wir möchten im voraus nicht darauf schwören, dass nicht auch der tragische Dolch von Alfieri's Melpomene zuweilen ein solches Lichtenberg'sches Messer scheinen könnte.

Räumen wir denn frischweg auf im hergebrachten literarhistorischen Ausruferstyl mit dem ganzen noch übrigen Martello-Inventarium von derartigen Auctionsmessern, enthalten in den VII Quartbänden des Teatro Italiano di Pierjacopo Martello [1]) als eben so vielen mit Schweinsleder überzogenen Bestecken:

Tom. I. enthält: Vita (Martello's Leben) und die Sessioni, eine Poetik in 6 Büchern.

Tom. II.: Del Verso tragcio. (Eine Abhandlung über den tragischen Vers). Die Tragödie: La Perselide (nach der Heldin, Tochter des Grosssophi von Persien, so benannt). — Il Procolo, ein Bolognesischer Cavaliere. Darin kommt ein jüdischer Rabiner Cabano vor. Ifigenia in Tauris. — La Rachele, ein Judenpostorale von lauter Juden und Jüdinnen; Schauplatz vor Jerusalem. — L'Alceste ohne Kampf des Hercules mit dem Thanatos (Tod), die daher auch rettungslos dem Thanatos verfällt. — Il Gesu perduto (Das verlorene Kind Jesu). — La Morte di Nerone (Der Tod des Nero). Martello's einzige Tragödie in Verso sciolto. Ein Bluthund von Nero ist keinen Martellianer werth.

---

1) Bol. 1735.

T. III.: Il M. Tullio Cicerone. — L'Edipo Coloneo. — Il Sisara. — L'Adria. — Qu. Fabio. — I Taimingi (spielt in Pecking und behandelt das Schicksal des Zunehenio, Kaisers von China, und seiner Tochter Taiminga).

T. IV.: L'Arianna (eine dramatische Dithyrambe von 9 Scenen). — Catone (nach Addison). — Che bei Pazzi (Welche schöne Narren!) Ein Groteskspiel in 5 Acten, worin auftreten: Messer Cecco, Pazzo Petrarchista, Petrarca-Narr. Cavalier Marino, Pazzo Marinista, Marino-Narr. Lannione, schlechtweg Pazzo Pedante, der Narr-Pedant, ein Pleonasmus; ihre Zahl fasst kein Narrenhaus. Lofa, Pazzo Musico, der Musik-Narr, der grösste ist der Zukunftsmusik-Narr, den aber das 18. Jh. noch nicht kannte. Schauplatz: Cosmopoli, im Narrenspital. — Il Davide in Corte, 5 Acte. — Elena casta (Helena in Aegypten, Euripides bekannte „keusche Helena", das Phantom). — L'Edipo Tiranno.

T. V.: La Morte (d'Abele) mit einem Mädchenchor. Woher? — Il Perseo (König von Makedonien) in Samotracia. — Il Piato dell' H. Der Process des Buchstaben H., der zu Gunsten desselben entschieden wird von Cadmo gegen Caronte (Charon) und Satiro. Das H gewinnt den Process in der ersten Potenz, verliert ihn aber in der dritten als Ha ha ha! Von diesem H findet sich in dem Stück nicht die Spur, kein Hauch. In dieser Beziehung ist der Schwank Ein stummes H. — Ferner enthält T. V.: La Rima vendicata (Der gerächte Reim). — Lo Sternuto di Ercole (Das Niesen des Hercules), wozu wir schön „prosit" sagten.[1])

T. VI.: Versi e Prose: Degli Occhi di Gesu (Die Augen Jesu), episches Gedicht in Ottav. Rima und 6 Cantos. — Sermoni della Poetica, Gespräche über die Poetik. Acht Sermonen in Terzinen.

T. VII.: Canzoniere: L'Euripide lacerato (Der zerrissene Euripides.) Fragment in 2 Acten. Von den Hofhunden, die den Euripides zerrissen, weiss Niemand mehr zu erzählen, als die italienischen und französischen Hoftragödien. Das letzte Drama des Pierjacopo Martello, gleichfalls Fragment, ist betitelt: Fior

1) Gesch. d. Dram. VI. S. 411.

d'Agatone (Die Blume des Agathon, des bekannten attischen Dichters der Tragödie „Die Blume", ἄνθος).[1] Martello's „Blume" riecht mehr nach der Mumienzwiebel, die im Wasser wieder aufschwillt, als nach der Blume des Agathon.

Aus der Schaar von Tragödien, die, nach Martello und vor Alfieri, sich in den Decennien des 18. Jh. noch drängen, schieben und tummeln, dürfen wir nur einzelne zu näherer Beaugenscheinigung herausgreifen, den übrigen Haufen bloss flüchtig kennzeichnend im Rummel, wie der Schäfer oder Schlächter die Heerde durch Striche, Kreuze und Buchstaben kenntlich macht, oder wie die Literarhistoriker ihre Autoren und deren Werke durch Titel und Namen auszeichnen. Da zieht denn der „berühmte Calabrese" Gian Vincenzo Gravina daher mit seinem Häuflein von fünf Tragödien, die wir gleichfalls schon und wiederholt angestrichen: Palamede, Andromeda, Servio Tullio, Appio Claudio, Papiniano. Sämmtlich nach griechischen Patronen zugeschnitten, selbst die römischen Stoffe. Sie gehören mehr in die Garderobenschränke oder Münzensammlungen eines Antiken-Museum, als in eine Geschichte des Drama; wofern nicht auch jene gelehrten Antiquarien besagte fünf Trauerspiele wegen des eilfsylbigen Sdrucciolo-Verses zurückweisen, den der berühmte Verfasser der Raggion Poetica als Hauptvers in den Dialogen seiner Tragödien anwandte, mit der Absicht, durch den Sdrucciolo-Ausgang seinen tragischen Endecasillabo dem griechischen Trimeter in Tonfall, Klang und angemessenem Kothurnschritt so nahe wie möglich zu bringen. Den frommen Wunsch, den wir gelegentlich ausgesprochen[2]: die italienische Melpomene im Sdrucciolo-Schlittschuh als Kothurn auf der Tragödien-Eisbahn laufen zu sehen, hier finden wir ihn erfüllt. Eisfläche weit und breit. Jede der fünf Tragödien eine fest gefrorene Eisbahn. Kein tragischer Vers konnte für diese besser zum Kothurn passen, als der Glitschvers eben, der Sdrucciolo. Auch hatte der des Gravina schon einen Vorläufer im Endecasillabo-Sdrucciolo des Grattarolo, der ihn zuerst in seinen Tragödien „Altea" und „Polissena" anschnallte. Kein Wunder, dass Gravina mit einem solchen Kothurn seine fünf Tragödien in drei Monaten ablief. Die schö-

1) Gesch. d. Dram. I. S. 518. — 2) Gesch. d. Dram. IV. S. 324.

nen Moralsprüche besonders rühmen die Literarhistoriker, Poeten und Dramaturgen, und die Sentenzen, die sich Gravina an seinen Schlittschuhen abgelaufen. Pietro di Calepio voran [1]) und ihm nachpreisend die Anderen . . . Sittensprüche, Sentenzen — Frostbeulen an den Versfüssen der Sdrucciolo-Tragik.

Conte Saverio Pansuti, Gravina's Landsmann, führt gleichfalls ein Fähnlein von fünf Tragödien zur Heerschau: Bruto (Primo) 1723, sich auszeichnend durch die Schilderungen der beiden das damalige Rom bewegenden Parteien: der Königlichgesinnten, in Tito, Bruto's Sohn, vertreten; und der Republikaner, die Furio darstellt. Von ergreifender Wirkung sind die Gewissensbisse des zum Verräther gewordenen Tito und seine Unterredung mit der Mutter geschildert. — Sofonisba und Virginia (1725). In der Sofonisba, versichert Signorelli auf Treu und Seligkeit, finden sich lyrische Zierrathen eingestreut und tragische Stellen von trefflichem Eindruck. Worin diese Zierrathen und diese tragischen Stellen sich von denen in Trissino's Sofonisba und so vielen anderen Sofonisben unterscheiden, darüber lässt Signorelli den Schleier der Isis fallen. Dagegen lüftet ihn der verdienstvolle Verfasser der kritischen Geschichte sämmtlicher Theater von der „deflorirten Volumnia", welche in Conte Pansuti's „Virginia" dieses Schicksal über sich ergehen lässt. Pansuti's Triumph war seine in Neapel unter der Direction des berühmten Andrea Belvedere mit Bewunderung und allgemeinem Entzücken [2]) dargestellte „Orazia". Pansuti erhält das Interesse für die Titelheldin bis zuletzt rege, die wir den Pietro Aretino schon im dritten Act an's Messer liefern sahen. Das Interesse hängt freilich davon ab, ob die Heldin verdient, bis zum 5. Act zu leben. Besondere Beachtung in Pansuti's „Orazia" fordern: die tragische Liebe der Orazia und des Curiazio; der heroische und wilde Charakter der Orazia; die bittere Trennung der Orazia und des Curiazio im 3. Act; die Schilderung des Kampfes zwischen den Curiaziern und Oraziern im 4.; der Contrast zwischen der freudenvollen Siegesfestfeier Roms und der Verzweiflung der Orazia; und endlich der

1) a. a. O. p. 54. „Quella arte di sentenze che contengono massime di morale", mit welcher Kunst Gravina sich vor den meisten unserer Poeten hervorgethan (nella quale arte il Gravina si è distinto da gran parte de' nostri poeti). — 2) rappresentate con ammirazione e diletto universale.

ganze durch den Tod der Orazia und die Verurtheilung des Orazio fesselnde 5. Act. Nicht ohne Beschämung und Neidgefühl schreiben wir unserm hochachtbaren Vorgänger diesen gedrängten, in wenigen Zeilen die Hauptmomente der Stücke skizzirenden Inhaltsauszug nach. Seine durch das ganze Werk streng durchgeführte, kritisch-dramaturgische Methode, bei welcher es zweifelhaft bleibt, wer weniger die betreffenden Stücke, und was drum und dran hängt, zu lesen braucht: ihr Geschichtschreiber oder seine Leser. Was aber bei Befolgung jener summarischen, nicht genug zu preisenden, ihre Auszugsandeutungen mit gemeingültigen Stegreifurtheilen würzenden Methode unzweifelhaft fest steht, ist das für Leser, Autor und Verleger gleich erspriessliche und erfreuliche Resultat: dass bei jener Methode eine kritische Geschichte aller Theater, in 6 mässigen Octavbänden in erster, und in 10 ebenso mässigen in zweiter Ausgabe, dasselbe literarhistorische, ja durch Namen- und Titelverzeichnisse noch reichere Material erledigt, zu dessen Ausarbeitung unsere Geschichte des Dramas so viel Bände braucht, als verschiedene Wiederkäuer Magensäcke aufzuweisen haben; so viel Bände, als solcher Magentaschen praeter propter zween Ochsen, zwo Kühe und zwei Kamele zusammengenommen besitzen.

Nur fortgefahren im Aus- und Nachschreiben zu unserer und des Lesers Erholung! Wie fährt es sich doch so glatt und bequem in ausgefahrenen Gleisen. Nur rüstig zusammengefegt mit dem Besen des Jeremias in Tieck's Zirbino die welken Blätter aus Signorelli's Waldrevier auf Einen stattlichen Haufen! Rüstig Besen, nimmer müde! Des Neapolitanischen Duca Annibale Marchese zwei Tragödien voran; beide euripideisch und bereits 1715 gedruckt: Il Crispo und La Polissena. Erstere ein Conterfey von Euripides' Hippolytos. Die „Polissena" spricht für sich selbst. Duca Annibale Marchese malte sein Conterfey mit dem Pinsel des Euripides und mit der Palette des Racine; modernisirte den Euripides durch die harmonische Zierlichkeit des Racine; übertraf in der Versification den Martello, an ernster Würde den Gravina und an Reinheit der Sprache den Pansuti. Ipse dixit.[1]) Kräuselt und wirbelt, ihr dürren Blätter! Nun die

1) Stor. crit. VI. p. 126.

10 christlichen Tragödien des Herzogs Annibale Marchese, aufgeschichtet zu einem Blätterhügel! Die Prachtausgabe in zwei Quartbänden, Neapel 1729, mit Titelvignetten, gezeichnet von Solimena und Andrea Vacano, und gestochen vom deutschen Kupferstecher Sedelmair. Die Chöre componirt von berühmten neapolitanischen Meistern und jedem Bande in Noten angeschlossen. Die Chöre zu Marchese's christlicher Martyrertragödie: ‚Domiziano', setzte Tommaso Carapelle; zum Massiminiano: Leonardo Vinci; zum Flavio Valente: Franc. Durante; zur Draomira: der Sassone (Sachse), unser Hasse; zum Eustachio: Nicolo Fago, gen. Il Tarantino; zur Sofronia: Leonardo di Leo; zum Ermenegildo: Nicola Porpora; zum Maurizio: Franc. Mancini; zum Ridolfo: Principe di Ardore. Das Rauschen und Rascheln all dieser Prachtausgabeblätter unter dem Jeremiasbesen der Historia critica!

Haufen über Haufen: La Demodice vom Venezianer Giambattista Recanati, mit grossem Beifall aufgeführt 1720 in Modena, Ferrara und Venedig. Gedruckt Florenz 1721. Behandelt den Sechskampf der drei Tegeaten und drei Terneaten, der griechischen Horazier und Curazier, den Plutarch in seinen Parallelen beschreibt. Demodice, die Tegeatische Orazia, wird hier von ihrem Bruder Critolao ermordet. Das Stück — bemerkt Signorelli — bietet manche Schwächen dem kritischen Auge dar[1]), über die jedoch der kritische Argus sämmtliche hundert kritische Augen zudrückt. In Betreff der Didone[2]) vom Bologneser Giampieri Gavazzoni Zanotti werden drittehalb Seiten vollgefegt mit Blättern, aus denen wir nur eines auflesen, um es vor den Mund zu nehmen: die Bemerkung nämlich: dass aus Maffei's Merope, aus Recanati's Demodice die Chöre entfernt worden und seitdem auch die Thüren der späteren Tragödie verschlossen fanden. Chorlose Tragödien lieferte uns schon das 17. Jh. mehr als eine, und Tragödien mit Chören wird uns das 18. auch mehr als eine vorführen. Signorelli nennt selbst gleich deren drei mit durchgängigen Chören: die drei Tragödien: Tenusto, Penelope und Salvio Ottone von Guiseppe Salio aus Padua, der in noch jugendlichem Alter 1738 starb.

1) offrono all' occhiata critica materia da esercitarsi. — 2) Verona 1721.



Vom Pater Giov. Antonio Bianchi [1]), dem ketzereifrigen Angreifer von Giannone's berühmtem Geschichtswerk Storia civile und Verfasser der 1733 in Rom gedruckten Schrift: „Von den Mängeln und Gebrechen des Theaters der Neuzeit“ (De' Vizi e de' difetti del moderno teatro) erschienen unter dem arkadischen Namen des Paters, „Lauriso Torgiense“, 1761, zwölf regelrechte Tragödien in 4 Bänden, wovon acht in Prosa: Don Alfonso, Jefta, Matilde, Tommaso Moro, Demetrio, Marianna, Dina, Ruggiero; vier in Versen: Atalia, David, Gionata, Virginia. Diese Tragödien führten die Zöglinge des Pater Bianchi im Kloster von Orvieto unter grossem Zulauf auf. Ausser den genannten Tragödien giebt es noch zwei nicht veröffentlichte Komödien von ihm: L'Antiquario und La Fanciulla maritata senza dote (Das ohne Mitgift verheirathete Mädchen).

Preisgekrönte Tragödien, welche den mehrerwähnten vom Herzoge von Parma ausgesetzten Preis erhielten; Tragödien folglich, denen der gewonnene Preis nur als Mühlstein am Halse dient, der sie schneller als andere im Meer der Vergessenheit begräbt: Tragödien dieses Schlages zählt Signorelli eine schwere Menge auf. Im Stiftungsjahre des Preises 1772 errang die Tragödie Zelinda von Conte Calini aus Brescia den ersten Preis. Den zweiten gewann Conte Franc. Ant. Magnocavallo di Casal-Monferrato mit seiner „National-Tragödie“ (Tragedia nazionale) Corrado. Im Jahr 1773 ward keine Tragödie des Mühlsteins für würdig befunden. Dagegen wurde derselbe im folgenden Jahr 1774 der Tragedia Valsei ossia L'Eroe Scozzese (Der Schottische Held) von Antonio Perabò, einem jungen Dichter aus Mailand, umgehängt als erste Preiskrone. Die zweite erhielt ein Nobile, Ascolano Filippo Trenta, für die Tragedia Auge. Kurz preiswürdige Tragödien die Hülle und Fülle, die so lange gekrönt wurden, bis die Mühlsteine ausgingen.

1778 erschien die Tragödie Calto vom Pater Giuseppe Maria Salvi, nach einem dem Ossian entlehnten Stoffe voll feuchter Mondstrahlen, nasser Wolken und seufzender Nachtgeister, aber von trockener Handlung, abwechselnd mit leer gelassenen

1) geb. Lucca 1686, gest. Rom 1738.

Scenen.[1]) 1779 trat eine Tragedia Ugolino Conte de Gherardeschi zu Bassano an's Licht, ohne Verfassernamen, die aber schon einen Vorläufer in der Tragödie Ugolino des Leone Sempronj aus Urbino (1724) hatte, wie unseres Gerstenberg's Ugolino Vorbilder an beiden. Mit Recht bezweifelt Signorelli, ob eine Hungertragödie hinreichenden Stoff für 5 Acte und zu der erforderlichen Abwechselung von Situationen darbiete. Eine solche Tragödie hungert nothwendigerweise sich selbst aus und muss sich längst vor dem 5. Act selbst aufgefressen haben mit Haut und Haaren. Signorelli schlägt daher für eine Ugolino-Tragödie drei Acte vor. Uns dünkt schon einer zu viel. Mit einem Coriolano trat 1727 Nicolo Crescenzio hervor, königlicher Professor der Philosophie zu Neapel. Die Tragödie nennt Signorelli „matt und regelmässig“[2]), Eigenschaften, die Professorentragödien regelmässig anhaften.

„Was sollen wir — ruft der Verfasser der kritischen Geschichte aus — zu der Allgemeinen Sündfluth (Diluvio Universale), zum Anticristo, zu Adelasia in Italia, zum Untergang von Jerusalem (Rovina di Gerusalemme), zum Nabucco (Nebucadnezar), zur Sara etc. etc. des Pater Ringhieri sagen? Tragödien, die alle italienischen Schauspieler für voll nehmen, voll nämlich von Monstrositäten und geschrieben in einem unzierlichen, prosaischen, marklosen Styl und vollgepfropft mit spitzfindigen, halbscholastischen Streitreden?[3]) Was von seinem befreiten Bologna (Bologna liberata) sagen, mit einer Vorrede gegen einen gewissen Dottore Don Pietro Napoli Signorelli gewappnet, weil derselbe seine in ganz Italien als monströs verrufenen Tragödien nicht gelobt hat? — — — Was sollen wir nun gar von unserem trefflichen Dottore Don Pietro Napoli Signorelli denken und was dazu sagen, wenn er in Bezug der 1788 zu Bassano gedruckten Tragedia Antonio und Cleopatra vom Senator Marescalchi aus Bologna schreibt: „Der hochangesehene Verfasser habe in derselben einen für die tragische Bühne weit angemesseneren Plan, als Shakspeare für sein gleich-

1) Scene vuote. — 2) languida e regolare. — 3) — piene di tragiche mostrosità, e scritte in stile inelegante, prosaico, snervato, seminate di dispute sottili e mezzo scolastiche?

namiges Trauerspiel, ersonnen"? Was lässt sich anders davon denken und dazu sagen, als dass dieses Urtheil ein Beleg mehr dafür ist, dass der ehrenwerthe Verfasser der kritischen Geschichte aller Theater die Geschichte des englischen Theaters auf einer gleich festen Grundlage von gewissenhafter Belesenheit und Kenntniss der englischen Dramen, insbesondere der Dramen Shakspeare's, erbaut hat, wie seine kritische Geschichte aller Theater überhaupt Dabei stempelt Signorelli Marescalchi's Cleopatra zu einer arglistigen, verlogenen, heuchlerischen, verblühten Coquette [1]), die an tragischer Grösse weit unter der Cleopatra des Cardinals Delfino [2]) stehe.

Matteo Borsa stellt den Charakter der Klytämnestra in seiner Tragödie Agamemnone e Clitennestra [3]) geradezu auf den Kopf, indem er sie schuldlos an der Ermordung des Gatten tragirt! Gerühmt wird Giamb. Alessandro Moreschi's aus Bologna Tragödie Carlo I. Re d'Inghilterra. [4]) Eine historische Tragödie im würdigsten Styl, frei von jeglicher Gräcisirung. Die Sprache edel, einfach ohne Schmuck und Zierrath, dem grossen tragischen Vorgang angemessen u. s. w. Als Beleg dienen ein halbes Dutzend Jamben aus der 5. Sc. des II. und eben so viele aus der 1. Sc. des V. Acts. Die beiden angegebenen Stellen sind die Cherubschwingen, welche die ganze Tragödie sammt dem Lobpreis unter ihre verhüllenden Flügel nehmen. Unter den sieben Tragödien [5]) des Conte Alessandro Pepoli aus Bologna, den wir bereits aus einer Komödie kennen [6]), glänzt eine Don-Carlos-Tragödie hervor, betitelt: Gelosia snaturata ossia la Morte di Don Carlo (Unnatürliche Eifersucht oder der Tod des Don Carlos). Pepoli dichtete seinen Don Carlo, nacheifernd dem „Filippo" des Alfieri, und gleichzeitig fast mit Schiller's Don Carlos. Pepoli lässt Carlo und Königin Elisabetta, sich umschlungen haltend, unter den Trümmern eines unterirdischen Kerkers sterben. Theils auf historischen, theils auf Novellen-Stoffen beruhen die übrigen sechs Tragödien des Conte Pepoli: Eduigi, König von England, der, verfolgt von der

1) insidiosa, menditrice, infingevole, civetta. — 2) Geschichte d. Dram. VI, 1. S. 46 ff. — 3) Ven. 1786. — 4) Bol. 1783. — 5) Ven. 1787 u. 1788. — 6) oben S. 27 ff.

Eifersucht des Dunstan, Leben, Reich und Gattin verliert. Rodrigo, jener letzte König der Westgothen, dessen vielbesungene Gewaltthat um Donna Clara Spanien der maurischen Herrschaft unterwarf. Zulfa, eine Serailtragödie. Tesemeth, der beste und edelste der Gatten, wird von seinem Weibe Zulfa, die für den Christensclaven Errico brennt, verrathen. Eine kosmopolitische Serailtragödie, deren Schauplatz: hic et ubique. Zu Pepoli's Tragödie Cleonice lieferte die Fabel das bekannte Abenteuer des spartanischen Königs Pausanias, das ihm so theuer zu stehen kam. Das tragische Motiv der Tragödie Dara bildet einen Vorgang aus der Geschichte der Nachfolger des Tamerlan. Eine Pistole, die versagt; ein Mirza, der vom Staketenzaun herabfällt, wie ein Sperling; ein Schuft und Betrüger, Oramzeb, zu dem Voltaire's Mahomed gesessen, nebst noch einigen andern türkischen Namen, das sind die Musterstreifen, die von der Storia critica, wie von einem Musterreiter, vorgezeigt werden, um eine Vorstellung von der Beschaffenheit des ganzen Stückes zu geben, von Stoff, Zuschnitt, Confection. Den Preis erkennt Signorelli der Tragödie Filippi[1]) zu, in Ansehung des Styls, der Scenenführung und der Grösse der Charaktere. Marco Bruto, wenn auch dem Cato des Addison nicht zu vergleichen, entbehrt doch nicht der „Erhabenheit und Kraft". Die Scene bleibt zwar viermal leer, dafür ermordet aber Porzia ihre Kinder vor den Augen des Zuschauers. Einen entschiedenen Vorrang vor Addison's Cato sichert der Tragödie Filippi der Mangel einer Liebesepisode. Die von der florentinischen Republik an Gualtieri, Herzog von Athen, ergangene Einladung, die Regierung zu übernehmen, bildet das Argument in Pepoli's letzter Tragödie: Romeo e Adelinda.[2]) Sie wurde zu Bologna im Palaste des Marchese Albergati[3]) mit grossem Beifall dargestellt. Marchese Albergati, ein Schauspieler ersten Ranges, gab die Rolle des Uberto; der Verfasser den Romeo, und die Edelfrau, Signora Teresa Venier, die Adelinda in ausgezeichneter Weise.[4])

Signorelli's auf dem Blätterkehricht ruhenden Jeremias-Besen

---

1) Sepolcro della libertà, ossia Filippi (Das Grab der Freiheit, oder Philippi). — 2) Im V. Bd. seines „Teatro" 1788. — 3) VI, 1. S. 449. 464. — 4) si distinse a maraviglia.

ergriff der schon belobte wackere Verfasser der compilatorischen, kritiklosen „Geschichte der italienischen Tragödie“ [1]), Joseph Cooper Walker, um noch einmal die von Signorelli zusammengefegten Titelblätterhaufen der italienischen Tragödien mit dem Schrubber erst durcheinanderzuwühlen, und sodann abermals zu denselben Blätterhügelchen und Schichten zusammenzukehren. Mit Ausnahme der Elettra [2]) des Gasparo Gozzi [3]), über die Walker eine Bemerkung von Baretti, und aus der er eine den Wahnsinn des Oreste schildernde Stelle anführt, wiederholt er lediglich die Angaben Signorelli's und schreibt demselben die Stücke und Autoren nach, nur in anderer Reihenfolge. Denn die sonstigen Tragödien, die Gasparo Gozzi's Werke [4]) enthalten, sind mehr oder minder freie Uebertragungen, wie die „Marianna“ und „Zaira“ nach Voltaire; der „Edipo“ nach Sophokles; die „Medea“ nach Seneca; nur dass die Creusa als mithandelnde Person von G. Gozzi eingeschoben wird. Von G. Gozzi's drei halbeigenen Tragödien aus der venetianischen Geschichte: „L'Antiochia“, „Isaccio“ und „Marco Polo“, giebt Walker eben nur die Titel an im Styl eines muntern Statisten. So bemerkt er bei „Marco Polo“: „In dieser Tragödie ist die Bühne gedrängt voll von Indianern und Tartarn, die alle gelegentlich recht gut Italienisch sprechen“. [5]) Andere Literarhistoriker, wie Gius. Maffei und Lombardi, binden den Jeremiasbesen in kleinere Bündel und kehren von Signorelli's Blätterhaufen, jeder nach Bedarf, vor ihre Thür. Den Besen sind wir los, die Besen sind geblieben. Sismondi springt gleich über den ganzen Rummel weg und fängt mit Alfieri an. Uns sind solche Sprünge, oder auch solche Auskehrtänze mit dem Jeremiasbesen nicht gestattet. Uns ist es vielmehr auf die Seele gebunden, das dürre Reisig, Leseholz, das Blätterfegsel aufgeschichteten Dramenschuttes genau zu durchwühlen und zu durchstöbern, ob sich vielleicht unter dem welken Laube nicht ein oder anderes Zweiglein befinde, des Auflesens werth, und das durch sein herbstliches Rauschgold

1) Historical Memoir on italian Tragedy etc. Lond. 1799. p. 227 ff. — 2) gedr. 1738. — 3) s. Gesch. d. Dram. VI, 1. S. 110. — 4) Ven. 1758. — 5) In this drama the stage is constantly crowded with Indians and Tartars, all of whom occasionally speak very good Italian. p. 256.

mindestens an jenes vom schattigen Gestrüppe der Vergessen hauchenden Fluth verborgene und vom Aeneas am Eingange zum Lethestrom gepflückte Goldreis erinnern könnte.[1]) Denn die Geschichte der Dramen wie der Völker — welche letztere Homer doch auch welken, vom Winde fortgewirbelten Blätterschichten vergleicht — die Geschichte macht es wie der französische Tragödiendichter Rotrou, der die für seine Dramen erhaltenen Goldstücke, anstatt sie in eine Schatulle oder Börse zu stecken, auf gut Glück in eines der Reisbündel vor seinem Kamin warf, um sich beim Durchsuchen des Reisigs von irgend einem verkrümelten Goldstück überraschen zu lassen, wenn er den Vorrath schon erschöpft glaubte. Sind nun auch die Paar Dramen, die uns aus der Wüste von Signorelli's Reisig anglänzen sollten, eben keine Goldstücke, so sind es doch Stücke, die von sämmtlichen Literaturgeschichtschreibern dieser Periode als solche bezeichnet werden, welche ihrer Zeit im Course dem Golde gleich standen. Eines dieser zwischen Maffei's Merope und Alfieri's Tragödien fallenden und als Lichtpunkte gepriesenen Dramen ist des Jesuitenpaters,

**Giovanni Granelli, [2])**

---

1) Talis erat species auri frondentis opaca
Ilice, sic leni crepitabat bractea vento.

Eben so schien das blühende Gold durch die dämmernde Eiche,
Rauschten, vom sanften Winde bewegt, die goldenen Blättchen.
Aen. VI 234 f.

2) Granelli (Giov.), geb. zu Genua 1703. Prof. der schönen Wissenschaften zu Padua. Seine Vorlesungen wurden selbst von den Professoren der Universität besucht und wegen der Redekunst bewundert. Granelli widmete sich späterhin ganz der Kanzelberedsamkeit nnd hatte als Prediger grossen Zulauf. 1761 erhielt er einen Rnf nach Wien, wo er in italienischer Sprache mit dem grössten Erfolg predigte. Während der letzten Jahre seines Lebens verband er in Modena die Professur der Theologie mit dem Predigeramte und versah zugleich die Stelle eines Oberbibliothekars beim Herzog Ferdinand III. Granelli starb 1770, Gott dankend, dass er im Jesuitenkleide und vor Aufhebung des Jesuitenordens verschied. Seine hinterlassenen Schriften beschränken sich auf folgende: Lezione morali, historiche e cronologiche sul Genesi, snll' Esodo etc. Parma 1766. — Discorsi e Poemi. Mod. 1772. Dabei seine Tragödien: Sedecia, ultimo Re di Ginda. Manasse, Re di Ginda. Dione Siracusano. Seila, figlia di Jefte. Die uns vorliegende Ausgabe von 1767

hochbelobte Tragedia

Dione, 1)
„Dion, der Siracnsaner".

Diese Tragödie behandelt, nach Plutarch und Cornel. Nepos, die Verstrickung des Dion in die von ihm gebilligte Intrigue eines falschen Freundes und Vertrauten, des Callicrate, welcher, unter dem Vorwande, die gegen Dion Verschworenen zu ermitteln, sich, diesen gegenüber, im Einverständniss mit Dion, als Verschwörer wider ihn ansgiebt, und unter dessen Deckmantel eine wirkliche Verschwörung mit Apollocrate, dem heimlich in Syrakus sich aufhaltenden Sohne des jüngeren Dionysios, zettelt, als deren Opfer Dion fällt. Dion's tragische Schuld liegt in dem blinden Vertrauen, das er seinem verkappten Feinde, dem Verräther Callicrate, schenkt, und in dem gleich blinden, vom Callicrate ihm beigebrachten Wahne, dass der tugendhafte, erprobte Alcimene, Dion's einziger wahrhafter Freund, der Hauptverschwörer gegen ihn sey und seinem Leben nachstelle. Wären die Ränke, womit Callicrate den Dion umgarnt, aus festeren Fäden gezwirnt, aus jenen ehernen Fäden, woraus das Verhängniss seine Netze spinnt: so könnte Dion's Verblendung für eine tragische gelten. Dann aber müsste diese auch so einleuchtend, so unausweichlich erscheinen, wie die Nothwendigkeit seines Unterganges. Allein es findet vielmehr das Gegentheil statt. Dion's treuer Diener Eumene benachrichtigt ihn von Italien aus, dass Dionysios eine Landung in Sicilien beabsichtige nnd dass in Dion's nächster Umgebung der Hauptverschwörer sich befinde, den aber Eumene noch nicht näher anzugeben wisse. Er schicke ihm aber

enthält ausserdem: Adamo componimento sacro per Musica in 2 Abtheilungen, und L'Educazione, azione Pastorale per la piccola famiglia della Duchessa di Cassano in 3 A. Mit Ausnahme des „Adamo", der aus Mischversen (sieben- und elfsylbigen) besteht, ist der Endecasillabo in Granelli's Dramen die durchgängig gebrauchte Versart. Eigenthümlich dem Granelli ist die Frauenlosigkeit seiner Stücke; die „Seila", Jephtha's Tochter, das geistliche musikalische Drama „Adamo" und die Kinderpastorale „L'Educazione" ausgenommen.

1) Tragedie del Padre Giov. Granelli della comp. di Gesu. Ed. terz. Parma 1767. In der Sammlung die dritte.

seinen Sohn, der ihm gewissere Kunde bringen würde. Auf diese Anzeige hin verabredet Dione mit Callicrate jene schon angedeutete Täuschung der nächsten Vertrauten des Dionysios durch Callicrate's Vorspiegelung, dass er des Königs Sturz betreibe. Nächst dieser wirklichen Absicht des Callicrate ist sein Hauptzweck, die Treue des Alcimene dem Dion zu verdächtigen. Und wie glaubt Callicrate dies am besten zu erreichen? Unmittelbar nach der Scene, wo Dione mit Callicrate sich über jenes Probemittel, die Verschworenen zu entdecken, verständigt, und der König dasselbe zunächst bei Alcimene zu versuchen, dem Callicrate ausdrücklich eingeschärft hatte [1]), was beginnt Callicrate? Weit entfernt, sich dem Alcimene gegenüber als Dion's Feind und Verschwörer gegen ihn zu gebahren, schwört er dem Alcimene in die Hand: nächst Alcimene besitze der König keinen treueren Freund, als ihn, Callicrate. [2]) Und was meldet Callicrate dem Dione über den Erfolg seines ersten Versuches mit Alcimene? Die gröbste Lüge: dass nämlich dieser in die Falle gegangen und der Verschwörung beigetreten. [3]) Hierauf habe Alcimene ihm, dem Callicrate, auf die Verschwörung den Eid der Treue abgenommen, nachdem Alcimene sich durch gleichen Eid verpflichtet hätte. [4]) Schon in der nächsten Scene erfährt Dione von Alcimene den wahren Hergang, aber nur so obenhin, um das Gespräch noch einmal nachträglich in der 2. Scene des 3. Acts wieder aufzunehmen. Dione entdeckt dem Alcimene die zwischen ihm und Callicrate verabredete Verschwörer-Probe und glaubt nun Alcimene unentrinnbar als Verräther zu entlarven. Dieser aber betheuert der Wahrheit gemäss, dass sich ihm Calli-

1) Dion. Questo da te prima d'ogni altro io chieggo;
Seco del tuo consiglio omai fa prova.
A. I. S. 3.

2) Callicr. Al mio Signor per li medesmi Dei
Eterna fedeltà ti giuro anch' io.
I. 4.

3) Callicr. Mi finsi a te nimico; e del suo braccio
Accortamente lo richiesi . . .

4) E, Callicrate, disse, eterna fede
Giurami per gli Dei, che fede eterna
Per li medesimi Dei ti giuro anch' io.
II, 2.

crate als eifrigster Freund Dione's zugeschworen [1]) und bittet den König, Callicrate zur Stelle vorzufordern, damit dieser seine Aussage in seiner Gegenwart bestätige. [2]) Dione, nicht minder befremdet und überrascht, als wir, ob Callicrate's unbegreiflichem Absprung von der besprochenen Sondirprobe, und bewältigt von Alcimene's treuherziger Offenheit, fühlt sein altes Vertrauen zu dem aus grillenhafter Schwäche aufgegebenen Freunde wieder erwachen und fragt ihn um Rath in diesem Zwiespalt und Zerwürfniss mit sich selbst. [3]) Ein Schwanken, eine Unschlüssigkeit, die das Tragische der Verblendung in's Wackeln bringt und diese zu einem Blindekuhspiel macht, das der Held auf eigene Hand treibt. Alcimene wiederholt seine Bitte, den plumpen Lügner und Verräther vorzuladen, den er als solchen entlarven werde. [4]) Dione ist zu dieser „Probe“ entschlossen. [5]) Ein König, ein Freund Platon's, ja dessen Philosophie verkörpert auf dem Throne, und für das Drama mehr als dies Alles: der tragische Held des Geschickes guter und schlimmer Könige: an der Verkehrtheit der Wahl ihrer Rathgeber und ihres Vertrauens würdiger Männer den Hals zu brechen, und Krone, Volk und Staat in die Schanze zu schlagen — einen Dion, den Tyrannenverjager und Volksbefreier, sehen wir hier, schwachsinniger, als sein von ihm vertriebener Schwager Dionys, der sich zu seinem Zeitvertreib mit Anfertigen von Grillenhäuschen und Grillenfallen belustigte, sehen wir, während voller drei Acte an einer solchen Grillenfalle für

---

1) Alcim. Ma tale
Tuo commando egli avrà con altri empiuto,
Meco non già; ch'anzi una fede uguale,
A quella, ch'ei mi palesò poi anzi
Prima in lui non avea creduto, o scorto.

2) Alcim. chiama
a te lui stesso, a lui ne chiedi, ei renda
De' sensi miei, del mio parlar ragione.

3) Dion. Che mi consigli, amico? A qual partito
Appigliarmi degg'io.

4) Io tal convincerollo operto, ed empio
Traditor, menzogner, che la mia fede
Chiaro tu vegga, e'l suo tessuto inganno.

5) Sì, questa prova ricusar non voglio
A la tua fede, ed a la mia salvezza.

sich selber rathlos und ungeschickt herumfummeln und auch diese nicht zu Stande bringen! Sehen wir einen Dion sich selber zu jenem Ohr seines Schwiegervaters, dem Ohr des Dionys, machen, um von dem ersten besten Schurken daran gefasst und zum Abgrunde seines Verderbens hingeschleift zu werden!

Callicrate's Taschenspielervolte mit der Verschwöruugsprobe, seine Täuschung des Königs, von der er doch voraussetzen musste, dass sie diesem Alcimene sogleich zutragen würde, erscheint für einen ersten und schliesslich erfolgreicheu Ränkespinner in einer Tragödie so auffällig-unbegreiflich, dass Zuschauer und Leser irgend eine feine List, einen versteckten Fallstrick dahinter verborgen glauben müssen. Doch schon die nächste Scene enttäuscht und verblüfft Beide, Zuschauer und Leser, durch Callicrate's Geständniss: „Sire, Alcimene hat dir die Wahrheit berichtet. Bestrafe in mir seinen Nebenbuhler, doch deinen Feind nicht, noch einen gegen dich Verschworenen, o König.“ [1]) Erklärt und entschuldigt dies aber seine Untreue gegen die mit dem König verabredete Versuchungsprobe? Erklärt dies überhaupt eine Finte, die nur ihn, den Callicrate, verdächtigt und günstigsten Falles als einen Doppelzüngler, unverlässlichen Vertrauten und ungeschickten Planverderber blosstellt? Als solchen will ihn auch künftig Dione ansehen und behandeln, trotzdem dass ihm Callicrate einen Beweis seiner Treue und Ergebenheit durch Vorzeigung eines von Dionys an den Flottenführer, Eraclide, gerichteten Briefes giebt, worin Dionys die nahe Ankunft seines Sohnes, Apollocrate, in Syrakus anzeigt, mit dem Zwecke, den Dione zu stürzen und die Herrschaft dem Dionys zurückzuerobern. Dione sagt am Schluss der Scene:

> Was du mir mitgetheilt, Callicrate,
> Das müssen Thaten mir vorerst bezeugen,
> Denn deinem Wort glaub' ich fortan nicht mehr.[2])

1) — — — In me punisci
Un rival d'Alcimene . . . .
Ma non punisci in me nè un suo nimico
Nè un congiurato, o Re.

2) Callicrate, di quanto or mi narrasti
Oggimai solo i fatti hanno a far fede;
Ch' io a le tue parole più non presto.

Am Schlusse des dritten Actes steht Dione mit Callicrate auf schwankenderem Fusse, als zu Anfang der Tragödie; im entscheidenden Wendepunkte, wo das Verblendungspathos des Helden den Höhepunkt erreicht haben sollte, nicht dass es in Unentschiedenheit versänke und, halbernüchtert, der Katastrophe mit schlaffen Segeln entgegentriebe. Das hindert aber nicht, einen berufenen Fachgenossen von Granelli, den Abate Saverio Bettinelli [1]), auszurufen: „Wo liesse sich ein grösserer Kraftbeweis von Genie bei solcher Klarheit und Tiefe der Erfindung, der Verwickelung und Knotenlösung finden? Welchen Flecken vermöchten wir dem Dione aufzumutzen, der abhalten könnte, dieses Trauerspiel den ersten italienischen Tragödien zur Seite zu stellen?" [2]) Welcher Flecken, welcher Makel Granelli's Tragödie Dione anzuheften wäre, das, scheint uns, liegt auf der Hand: die untragische schwächliche Versuchsintrigue, die nicht einmal die Probe besteht und wozu drei Acte verwendet werden, um sie von der letzten Scene des dritten als Spinnwebe fortfegen zu lassen. Eine Handlung, die, gleich der für ihren dünnen Faden zu bauchigen Spinne, ihn beim ersten Anknüpfen abreisst und auf die Erde fällt, wo sie der darüber hinschreitende vierte Act zertritt.

In demselben ist Dionys' Sohn, Apollocrate, schon eingetroffen, und empfängt die Huldigung von Callicrate:

> Ich schwör's, nicht sinken wird der Tag, mein König,
> Bevor das Scepter ruht in deiner Hand. [3])

Doch müsse der junge Prinz nur wenige Stunden noch seine Person vor Dione verborgen halten, unter dem Namen ‚Ireno', und sich für diesen, den Sohn des Eumene, ausgeben, den Dione nie gesehen und den er jeden Augenblick erwarte. Prinz Apollo-

---

1) geb. Mantua 1718. Verfasser von drei Tragödien: Gionata, aufgeführt zu Bologna 1747, Demetrio Poliorcete, ossia la Virtù Ateniese, und Serse Re di Persia, beide in Parma gespielt zwischen 1752 und 1757. Im Druck erschienen die Stücke Bassano 1771. — 2) Ove troverassi un maggiore sforzo d'ingegno in tanta chiarezza e profondità d'invenzione, d'intreccio, e di secoglimento? qual taccia daremo al Dione per non riporlo tra le prime tragedie italiene?

3) Ti giuro, o Re, non cadrà prima il giorno
Che tu lo scettro a te promesso ottenga.

crate möchte vor Allem mit Alcimene, dem Vertrauten des Dione, sich in Verbindung setzen und demselben als Haupt der Verschwörung gegen Dione ihn selbst, den Callicrate, angeben, und ihm sagen, er, Callicrate, hätte zehn Talente von Dionys für die Auslieferung von Dione's Kopf empfangen. Die Verschwörung — versichert Callicrate dem Apollocrate — sey bereits so weit gediehen, dass sie in nächster Nacht ausbrechen könne. Einem Mitverschworenen, Celippo, vertraut dann Callicrate, dass er mit Einem Schlage sich beider Kronbewerber, des Dione und Dionysio, entledigen werde, um selbst der Herrschaft sich zu bemächtigen. Dem Celippo verspricht er den Oberbefehl über die Flotte, nach Absetzung des Eraclide. Das alles zettelt Callicrate, sich für gesichert haltend, unter dem Deckmantel jener längst durch ihn selbst zu nichte gemachten Verabredung mit Dione, laut welcher Callicrate vor den Verschworenen als ihr Haupt und Anführer gelten solle. Darauf zwar verweist er auch wirklich den Dione, für den Fall, dass dieser von Callicrate's Austiftungen erführe [1]), und Dione beruhigt sich denn auch dabei, ohne Rücksicht auf den Stoss, den ein solches Verhalten einem heroischen Verblendungspathos versetzt, das aus einem grossherzigen, begründeten, undurchschaubar getäuschten Vertrauen entspringt. Vergebens macht ihm der treugesinnte Alcimene darüber Vorstellungen, der dem Dione die Ankunft des vermeinten Ireno meldet, für den auch er den verkappten Apollocrate hält, und den der von Dionys bestochene Callicrate in Fesseln werfen liess. Alcimene's Warnungen vor Callicrate, der mit seiner Mannschaft den Hafen für Dionys besetzt halte, dessen Sohn Apollocrate er erwartet, deutet Dione als neuen Trug von Seiten des Alcimene und bricht nach dessen Entfernung in die Klage aus: „O Freunde! o Herrschaft! o ich Verrathener! o Götter!“ [2]) O Leichtgläubiger! o Genarrter! o schwachsinniger Komödienvater, von einem Tragödien-Davus bei der Nase herumgeführt und geprellt!

Im fünften Act erfolgt die Entlarvung des Apollocrate

---

1) Callicr. Ti sovvenga, mio Re, che co i nimici
De' giorni tuoi, e del tuo Regno io debbo
Fingermi sempre traditore anch' io. IV, 4.

2) Oh amici! oh Regno! oh me tradito! oh Dei!

durch Dione, der ihn grossmüthig seinem Vater Dionys nach Italien zurückschickt. Der verblüffte junge Prinz beruft sich stammelnd auf Callicrate, der ihm die Täuschung eingegeben. Dione hat dafür kein Ohr. Jede Anklage des Callicrate wird in dem Maasse zu einer für ihn glänzendern Rechtfertigung, als die Beweise seiner Verrätherei zu Tage treten. Dione's Vertrauen wurzelt in dem Felsen jener von Callicrate selbst so schnöde getäuschten Verabredung. „Wisse — ruft Dione — Alles, was Callicrate that, that er auf meinen Befehl; die Täuschungen, die er spielte, sind mit mir verabredet".[1]) Seinen Schutzengel, Alcimene, verbannt Dione aus seiner Nähe, mit einem vermeinten Grossmuthsact der Verzeihung.

Die Erscheinung des wirklichen Ireno, des Sohnes von Eumene, fällt mit der Ermordung des Dione durch Callicrate und dessen Mitverschworene zusammen. Ein Glück für Ireno, dessen Erscheinung sonst komisch wirken könnte; ein Unglück für Dione, den ein schlimmeres Geschick als seine Ermordung trifft; das schlimmste, das einen Tragödienhelden treffen kann, das Missgeschick, dass sein Untergang nicht tragisch wirkt. Alcimene hat noch so viel Zeit, um den auf Dione im Nebenzimmer geschehenen Mordanfall an Callicrate zu rächen, und empfängt dafür mit blutigem Dolch und blutendem Herzen des sterbenden Dione letzten Dank und das reuevolle, aber leider zu späte Bekenntniss: seiner selbstverschuldeten Verblendung.

„Reichthum der Redewendungen, Reinheit der Sprache, poetischen und natürlichen Styl", den Bettinelli an Granelli's Dione-Tragödie preist, wollen wir ihr als Markknochen immerhin zugeben. Auch theilt sie den Vorzug eines schärfer ausgesprochenen historisch-politischen Charakters mit den bessern italienischen Tragödien derselben Epoche. Es ist der Charakterzug, der diese Tragödiengattung des 18. Jahrhunderts, wie schon bemerkt, von der Cinquecentistentragödie unterscheidet, welche in der mythologisch-phantastischen Greueltragik der Seneca-Tragödie haften

1) Sappi,
Che quanto oprò, quant' egli a me si finse
Nimico, e traditor per mio commando
Finse, ed oprò.

blieb, dieser kalten Küche der Thyestesmahlzeit und Oedipus-Blutschande. Studirstuben-Tragödien, akademische Studien, von keinem weiteren praktischen Zweck beseelt, als dem: den fürstlichen Mäcenen auch aus tragisch-classischen Copieen ihr eigenes Epigonen-Abbild, als der Erbschaftsantreter classischer Cultur, Bildung und cäsarischer Gönnerschaft zuzuspiegeln. Dagegen pulsirt schon in der historisch-politischen Tragödie des 18. Jahrhunderts vor Alfieri eine realere, auf Vergegenwärtigung von geschichtlich-heroischen Katastrophen abzielende Tendenz, die Alfieri zur national-erwecklichen zu entflammen strebte. Wie wenig das historisch-Politische zum tragischen Pathos ausreiche, zeigen fast alle diese Tragödien und am schlagendsten Granelli's ‚Dione'. Eine herzlose Umgarnungsintrigue, eine als Palastränkespiel gezettelte Katastrophe, von wenigen vereinzelten, dem Gemeinwesen, den Volksinteressen, dem öffentlichen Leben, und was das Schlimmste, unseren Sympathien entfremdeten Figuren gesponnen; ein heimtückischer mit raffinirt versteckten Verrätherlisten geführter Kampf um Herrschaftsentreissung, vergleichbar dem Vernichtungskampfe von einer handvoll Spinnen in der Schachtel; und so wenig wie bei diesem eine Ahnung von jener grossen Befreiungs- und Freiheitsidee, welche in den Kämpfen der Menschengeschichte als innerste Cultur- und Entwickelungsseele, als plastische Völkerläuterung arbeitet, und welche, wie zahllose Thautropfen die eine Sonne, die Tragödien in ihren verschiedensten Katastrophen abspiegeln sollen: schlägt nun eine historisch-politische Tragödie, die kein Bewusstseyn von jenem in der Weltgeschichte rastlos thätigen demiurgischen, poetisch-philosophischen Schöpfergedanken, kein Bewusstseyn von jener Befreiungs- und Völkerläuterungsarbeit verräth — schlägt eine solche politisch-historische Tragödie nicht den marktläufigen Ausspruch des griechischen Kunstgesetzgebers in's Gesicht, demzufolge die Poesie philosophischer ist als die Geschichte? Schlägt eine derartige historisch-politische Tragik nicht die Geschichte selbst ins Gesicht, von deren völkerkathartischer Arbeit sie weder einen Begriff hat, noch giebt? Selbst in Alfieri werden wir diese Erkenntniss mehr als energischen, leidenschaftlichen, aus seinem Charakter, seinem persönlichen Freiheitsbedürfniss entspringenden Instinct; mehr als frondirenden, revolutionären Schöpferdrang und

Trieb gähren finden, denn als Forderung eines geschichtsphilosophischen Geistes, einer poetisch-speculativen Weltanschauung, eines von allumfassender Menschenliebe bewegten Dichterherzens.

Einen formellen Zusammenhang mit der Cinquecentisten-Tragödie giebt Granelli's ‚Dione' durch den Coro zu erkennen, womit jeder Act schliesst. Doch sind die vier Schlusschöre sämmtlich hinter die Tragödien verwiesen, zu beliebiger Verwendung und Lesung. Gerade dieser Tragödie hätte der Coro vielleicht gute Dienste leisten können. Seine noch so dünnen lyrischen Wasserstrahlen würden, däucht uns, dadurch, dass sie aus den, wie vom Ameisenlöweninsect, in Trichterwindungen gebohrten Sandlöchern der dürren Intriguentragödie hervorsprängen und die sandigen Minirgänge überrieselten, doch einigermassen erfrischend wirken.

Eines besonderen Rufes hatten sich die historischen, der Römergeschichte entlehnten Tragödien des

**Antonio Conti** [1])

zu erfreuen; vor allem sein

Giulio Cesare.

1) Zu Padua 1677 geb., stammte aus einer vornehmen, reichen Familie von altem Venezianischen Adel. Bei den Padri dell' Oratorio zu Venedig wurde Antonio Conti als Priester ordinirt. 1708 trat er aus dem Collegium aus. Studirte dann zu Padua Cartesianische Philosophie unter Fardella. Beschäftigte sich viel mit Baco und Malebranche. Naturlehre hörte er bei Vallisnieri, welcher ihm später seine Schrift: „Considerazioni intorno un cervello di bue impetrito" (Betrachtungen über ein versteinertes Ochsengehirn") widmete. Von Conti's Polemik mit Nigrisoli über die „Zeugung" („Generazione") geben mehrere Schriften aus dieser Zeit Kunde. In Paris (1713) lernte Antonio Conti Malebranche, Fontenelle u. s. w. persönlich kennen. 1715 ging er nach London, um Newton's Bekanntschaft zu machen. Er wurde bei Hofe vorgestellt und speiste oft an der königlichen Tafel. Asthmatische Beschwerden veranlassten seinen Aufenthalt in Kensington, wo er sich mit schönen Wissenschaften beschäftigte. Er las die englischen Dichter und fasste hier zuerst die Idee zu seinem gerühmtesten Trauerspiele „Giulio Cesare".

Auf seiner infolge einer Einladung vom König Georg I. nach Hannover angetretenen Reise lernte Conti in Amsterdam den Quesnel, Clerc und Ruysch kennen. In Delft suchte er Leeuwenhoek auf. Wenige Tage vor seiner Ankunft in Hannover war Leibnitz gestorben. 1717 kehrte er

Da sollte man, scheint es, auch vor Allem eine straffe Schürzung des Verschwörungsknotens erwarten. Ansätze dazu wurden in den ersten Acten verschiedentliche genommen; aber immer spielt Brutus die Maus, die den Knoten an der Tatze des Löwen, Cäsar, während des Knüpfens wieder zernagt. Noch

---

mit dem Hof nach England zurück. Hier schrieb er seine „Dissertazioni“, Abhandlungen über die Philosophie des Descartes, Leibnitz und Newton's System. 1718 treffen wir Conti wieder in Paris, wo gerade der Streit über den Vorzug der Alten vor den Neueren entbrannt war. Conti hielt sich an die Raggione Poetica des Gravina, eine orthodox-aristotelische Poetik, und kämpfte demgemäss auf Seiten der Alten gegen Fontenelle und La Motte, die für die Neuern, für sich selbst also, Lanzen brachen. 1718 schrieb Conti den „Dialogo sopra la natura dell' Amore (Gespräch über die Natur der Liebe). 1720 „Attitudine delle Donne alla guorra“ (Befähigung der Frauen zum Kriege). Conti erklärt sich darin für den Beruf der Frauen zum grossen und kleinen Kriege. Seltsame Probleme für einen Philosophen und Naturforscher, der die Vermittlerrolle zwischen Newton und Leibnitz übernommen hatte.

1726 brachte ihn sein Asthma nach Italien zurück. In Venedig wollte er seine Tragödie „Giulio Cesare“ vollenden, zu der er in Kensington 11 Jahre früher den Plan entworfen hatte. Bei der Ausarbeitung studirte er Shakspeare's J. Caesar. Conti hatte seinen Cesare in Paris zu versificiren begonnen und hielt die erste Lesung im Hause des Riccoboni vor einer zahlreichen Gesellschaft französischer vornehmer Damen, Cavaliere und Schöngeister mit grossem Beifall. Gedr. wurde sein Cesare 1726 unter der Obsorge des Cardinals Bentivoglio. 1728 übersetzte er Pope's Lockenraub (Rape of the Lock): „Il Riccio rapito“. 1739 begann Conti den Druck seiner sämmtlichen Werke. Nach Erscheinen des 1. Bandes ereilte ihn der Tod. Die Herausgabe der übrigen Bände besorgte Prof. Toaldo. Conti's vier Tragödien: Cesare, Drnso, Giunio und Marco Bruto, erschienen zusammen Flor. 1744. Aus dem Jahre 1743 datirt Conti's Bearbeitung des Parmenide di Platone. Aus dem Grieohischen übersetzte er: Anakreon, einen Theil von Pindar, von Sophokles, von Hesiod, Kallimachos und Homer. Aus dem Englischen: ein grosses Stück von Milton's „Verlorenes Paradies“. Ferner den schon erwähnten „Lockenraub“ von Pope, dessen Lehrgedicht „Versuch über den Menschen“ und „Brief der Heloise an Abälard“. Diese Uebersetzung wird als ein Meisterstück gerühmt.

Unausgeführt blieben: Istoria della Filosofia del Secolo XV fino alla metà del Secolo XVIII, die Tragedia Druso und Entwürfe zu einem „römischen Theater“ mit ausschliesslichen Stoffen aus der römischen Geschichte. Ueber dieser Arbeit betraf ihn der Tod. Conti starb am Hirnschlag 1749.

am Schlusse des dritten Actes, in der zwölften Stunde[1]), dünkt ihm die Stunde zum Festzieben des Knotens „ungelegen". Kopfschüttelnd stimmen wir ein in den „Chor der Verschworenen" mit dem Kehrreim: O schliefest du doch, Brutus! O wärest du doch eine Schlafratze lieber, als diese Knoten aufbeissende Maus! Als solche kündigt sich Bruto schon in der ersten Scene dem Cassio an:

> Theil sollt' auch ich an seinem (Cäsar's) Tode nehmen,
> Ich, den wie einen Sohn und Freund er liebt? [2])

Was Cassio hierauf bemerkt, könnte er als Führer des Chors der Verschworenen, die sich versammeln, nicht um sich zu verschwören und danach zu handeln, sondern um Schlusslieder zu den Acten zu singen — könnte Cassio noch zu Ende des Schlusschors zum dritten Act anbringen:

> Noch schwankst du ungewiss... [3])

Nach zwei lückenbüsserischen Scenen, worin Cesare bei allen Höllengöttinnen schwört: sein einziger Wunsch nach Unterwerfung der Welt unter Roms Herrschaft sey der, wie Reineke Fuchs als Privatmann sein Alter zu beschliessen [4]), schürzt und knüpft Cassio (1, 4) wieder rüstig, wenn auch nur mit der Zunge, am Verschwörungsknoten, den ihm aber Brutus mit dem Mäusezahn wieder zerknabbert:

> O Cassio,
> Vor so viel Blut scheut Rom zurück; noch können
> Die Götter je begünst'gen solche That.[5])

Die Tragödiengötter begünstigen aber gerade solche Thaten, Thaten überhaupt, und verabscheuen nichts so sehr, als thatenscheue

1) Inopportuna è l'ora.

2) Ed io sarò della sua morte a parte,
Io che qual figlio, e qual compagno egli ama?

3) Tu pendi incerto ancor...

4) Dei tutti, e Dive, in testimon vi chiamo,
Se a Roma conquistato il noto mondo,
Altro richieggo, che in privata toga
Passar felice la vecchiezza.

5) O Cassio,
A tanto sangue inorridisce Roma;
No ponno favorir l'impresa i Dei.

Mäuse, die den kaum geschürzten Knoten der Handlung wieder lockern, und lachen über Niemand mehr, als über den Esel auf jenem Wandgemälde in der Lesche zu Delphi, welcher den Strick, den der Zauderer Oknos dreht, nach Maassgabe verspeist, als ihn dieser flicht. Der „Coro di Duci", „Chor der Heerführer", singt mit der Märe den ersten Act in Schlaf, der mit Brutus um die Wette schläft.

Das von Cesare mit Hangon und Bangon abgelehnte und dem Bruto übergebene Diadem, um es dem Jupiter Capitolinus in Cesare's Namen zu weihen, eilte Antonio mit bewaffneter Macht dem Bruto wieder zu entreissen. Antonio hatte mittlerweile auch die Volkstribunen Flavio und Marullo ins Gefängniss setzen lassen, weil sie das Volk wegen Krönung von Cesare's Statuen bestraft. Cassio und Bruto befreiten gewaltsam die beiden Volkstribunen: ihre erste, aber erzählte That, von welcher Dolabella in einer lebhaften Schilderung des Vorgangs dem Cesare Bericht abstattet. Bruto, der bloss deshalb vom Capitol dahergestürzt kam, um dem Cesare das Messer, mit der Frage nämlich, an die Kehle zu setzen: Warum Cesare die Tribunen beschimpfe[1]), erhält eine stumme, aber alles sagende Pantomime von Cesare zur Antwort, der ihm den Rücken zukehrt und abgeht. Bruto bleibt allein mit seiner Gattin Porzia, der Einzigen, nebenbei gesagt, die bis zum fünften Act die Tragödie mit Handlung versorgt. Ihr erstes Wort war ein Aufruf an Albino, einem der gegen jedes Handeln verschworenen Verschwornen:

Albino, stirb
Mit Bruto, oder tödte den Tyrannen![2])

Porzia ist es, die von Cesare Rechenschaft wegen Antonio's dreister Eigenmächtigkeit fordert, so dass Cesare's stummer Bescheid mit dem Rücken auf Bruto's um drei Scenen verspätete Frage inbetreff desselben Gegenstandes nur als eine pantomimische Andeutung dieser nachträglichen Hinterherfrage erscheinen darf, wie die darauf folgende Scene zwischen Porzia und Bruto als die Gardinenpredigt dazu über das Frage-Thema: Brutus, du

1) Perche insulti i tribuni? . . .

2) Albino
Muori con Bruto, od il tiranno uccidi. II, 1.

schläfst? Das aber in Porzia's Munde lautet: Brutus eine Schlafmütze? Bruto kriecht zu Kreuz, bekennt seinen Irrthum, dass er sich von Cesare habe beschwatzen lassen, und verspricht Besserung. Doch wenn — fragt Porzia — wenn der Tyrann die beiden Tribunen hinrichten liesse? Dann — versetzt Bruto ermannungsstark:

> Beschwör' ich dich bei unsrem Ehebunde,
> Bei deinem Vater, bei der Grösse Roms,
> O Porzia, leite du, ermuth'ge du
> Und stachle du zur Rache die Genossen,
> Zu rächen die erdrückte Freiheit, auf.[1])

Für den Fall nämlich, dass er an der Seite der Tribunen sterben sollte, der beste Ausweg, um hinter der Verschwörung herumzukommen. Porzia gelobt in solchem Falle sich an die Spitze der Verschworenen zu stellen und die auf Cäsar zu führenden Dolchstösse in der Curie anzugeben.[2]) Keine Porzia, traun, wie sie Plutarch und Shakspeare schildern, die aus Liebesangst um den schweigsam brütenden, schlaflosen Gatten frauenhaft-todesmuthig sich eine tiefe Wunde in den Schenkel versetzt. Nein, eine Porzia, die mit gezücktem Messer, den Verschworenen voran, auf den Tyrannenschenkel losstürzt, um ihm die Wunde beizubringen, und die, statt glühende Kohlen zu schlucken, Manns genug wäre, eine ganze Pfanne voll in die klaffende von ihr geschlitzte Wunde des Tyrannenschenkels zu schütten. Nun kommt Cassio, als Dirigent des „Verschwörerchors", benachrichtigt den Bruto von der abermaligen Verhaftung der Volkstribunen. Bruto schimpft und schmäht auf das „verächtliche Rom" [3]) und ist entschlossen, sein Haupt für das der Tribunen preiszugeben, und durch „einen schönen Tod den Uebeln zuvorzukommen"[4]), worunter das grösste

---

1) Deh pe' nostri imenei, pel padre tuo,
Per la gran Roma ti scongiuro, o Porzia,
Reggi, conforta, istiga i miei compagni
A vendicar la libertade oppressa. II, 8.

2) Precederolli nel Senato, e i colpi
Additerò.

3) O Roma vile!

4) — — — — darò il mio capo
Per quello de' tribuni — — —
— — — — — Affine
Di prevenir con bella morte i mali.

Uebel für ihn ist: die von der Tragödie gebotene That auszuführen. Darauf räuspert sich der „Chor der Verschworenen" und singt in Halbchören die ganze römische Geschichte, von Remo bis zur Verschwörung gegen Cesare, mit deren Wiegenlied er den zweiten Act einlullt, und die mit Gottes Hülfe ganz und gar einschlafen wird, wenn Cesare den Rath befolgt, den ihm Antonio III, 1. giebt: dem Bruto und Cassio nämlich die Köpfe abschlagen zu lassen. „Wo bleibt denn aber meine berühmte Grossmuth, meine Milde?" [1]) Ha, diese hätte ich beinahe vergessen, meint Antonio, und schlägt sich vor die Stirne. „So geh' denn — befiehlt Cesare — und gieb die Tribunen frei und kündige ihnen meine Verzeihung an. Entzückt ruft Antonio:

> O grosse, unerhörte, göttliche
> Clemenza, wie sie dir nur eigen ist! [2])

Und schwenkt ab. Cesare hält einen langen Monolog, bloss der Clemenza wegen, die er wie eine rapportirende Schoosshündin wieder zu sich pfeift:

> Clemenza kehr' zurück, und bringe wieder
> Die erste Neigung meinem theuern Bruto
> Und meinem undankbaren Vaterlande. [3])

Von der Clemenza ist auch noch die dritte Scene voll. Cesare gewährt nicht nur dem Bruto, der sich für die Freilassung der wiederholt in's Loch geschmissenen Tribunen zum zweitenmal verwendet, die Bitte; Cesare überträgt auch noch die erste Prätur dem Bruto, und die zweite dem magern Cassio als lockenden Speck. Dieser merkt den Köder [4]), pocht auf sein römisches Herz, dass die dürren Rippen knacken. Denn bei Conti ist der magere Cassius ein äusserst trockener Cassio, vor dem sich Cäsar wie vor einem Gespenste fürchtet, und zuletzt

---

1) E la Clemenza mia?

2) — — — — — O grande, o inusitata,
O divina Clemenza, e tutta sua.

3) La Clemenza ritorni, e 'l primo affetto
Al caro Bruto, ed alla patria ingrata.

4) E tentarmi pretendi? No cor romano.

aus Angst zu prahlen anfängt wie ein Bramarbas, zwei Seiten lang, was er alles für Rom gethan, und noch zu thun im Begriff stehe, bis er endlich an den sinkenden Sternen merkt, es sey Schlafenszeit [1]) und entfernt sich zu dem Zwecke, in das Gähnen sich mit den beiden Verschworenen theilend und mit dem Publicum. Cassio wundert sich über die Thränen in Bruto's Auge und schmählt ihn deswegen aus [2]), ganz unverdienterweise: das Gähnen wässert ihm das Auge: ein sehnsuchtsvolles Gähnen nach Cesare's „Schlafenszeit“. Cassio sucht ihn aufzurütteln: „Du gähnst Thränen, wo es gilt, das Vaterland zu befreien?“ [3]) Seinem Ruhme, erwidert Bruto, hab' ich

> Die süssesten Empfindungen geopfert,
> Doch fühl' ich ihren Einfluss noch im Herzen [4])

Drum, gute Nacht, und geht zum Selbstmorde sich in den Armen des Schlafes vorbereiten, der ja des Todes Bruder, mithin der Onkel des Selbstmordes ist.

Er wäre stehend eingeschlafen, führe Porzia nicht dazwischen mit der Schreckensmeldung von den Erscheinungen, die Cesare's Sclaven gesehen, von den Gespenstern in den Strassen, kurz von all den Zeichen und Vorbedeutungen, wovon in den Cäsargeschichten und auch in Shakspeare's Julius Cäsar die Rede. „Calfurnia zittert, und stachelt Cäsar gegen euch auf. Schnell ein Eisen her!“

---

1) Ma non m' adveggio
Ch'ogni stella cadente al sonno invita?

2) tu piangi, o Bruto?
O Viltade! o incostanza.

3) E tu t' affliggi
A liberar la patria?

4) Alla sua gloria
Sagrificati ho i miei più dolci affetti.
Ma sento ancor la loro forza al core.
Cass. L'uom di sè si fa dio.
Bruto. Sì, s'io dovessi
Uccidere me stesso.

Die Unklarheit des Sinnes in Cassio's und Bruto's Schlussphrasen mag Beider Schläfrigkeit entschuldigen.

> Cass. Hier ist eins, triefend noch von Römerblut.
> Porz. Ich eil' ihn zu ermorden, und befreie
> Rom ohne euere Gefahr . . .[1])

Halt ein! ruft Bruto und stellt sich ihr in den Weg, schaudernd vor Allem, was dramatische Handlung ist. „Was?“ schreit ihn Porzia an,

> Beneidest du mich um des Handelns Ehre? . . . .
> Inmitten seiner Prätorianer, seiner
> Tribunen soll durch Porzia's Hand er fallen.
> Wer sterben kann, kann Alles. (ab) [2])

Alles, denkt Bruto, nur Eins kann nicht, wer gestorben ist, nämlich leben, und eilt seiner Gattin nach, um ihrem dramatisch wilden Thatendrang in die Zügel zu fallen; wird aber auch daran von dem mit einem Verschwörerchor ihm entgegentretenden Albino verhindert, der den Aufruhr der achten Legion wegen des verzögerten, von Cesar beabsichtigten Feldzugs gegen die Parther meldet, den Cesare aber, wie Antonio, einem sibyllinischen Spruche gemäss, eifert, nur als König unternehmen dürfe. An dieser Stelle ist es, am Schluss des dritten Actes, wo bemerktermassen Bruto sich dem Andringen Cassio's, die Verschwörung ins Werk zu richten, mit dem bedächtigen Einwande widersetzt: „Die Stunde ist ungelegen [3])...“ „Die Genossen schwanken vielleicht, und Porzia könnte aus übergrossem Eifer die Verschwörung vor der Zeit entdecken“.[4]) Um die Zwischenpause auszufüllen, stimmt

---

1) Datemi un ferro.
Cass. Eccolo, ancor di roman sangue lordo.
Porz. Ad ucciderlo corro, e salvo Roma
Senza vostro periglio.

2) Porz. — — e sì l'onor m'invidi? . . .
In mezzo a' suoi pretori, e a suoi tribuni
Giulio ucciso cadrà per man di Porzia.
Chi può morir può tutto. (parte.)
Brut. Ascolta, sposa,
Forz' è sequirla, e moderar lo sdegno
Della ragione inferocito.

3) Inopportuna è l'ora.

4) — — — — I compagni
Vacillan forse, e per fervor di zelo
La congiura scoprir Porzia potrebbe.

der „Chor der Verschworenen" den Schlussgesang an, der die Frage an die Götter modulirt: Was die Zeichen, Gespenster und Schreckwunder bedeuten, welche der Tartaro ausspeit? [1]) Coro di Congiurati vergisst, dass der „Schatten des Pompeo" als Prologo bereits „die Furien und die jammervollen Schatten" aus den Höhlen der Unterwelt emporgerufen. [2])

Einen Beitrag zu den bösen Vorzeichen liefert Calfurnia ihrem Gatten Cesare mit der Erzählung ihres grauenhaften Traumgesichtes gleich in der ersten Scene des vierten Actes. Sie sah im Traum seinen Triumphwagen zerschellt, im Blute schwimmend, die splitternden Räder zermalmten die Büsten und Köpfe der alten Senatoren. Ein Riesenschatten erhob sich aus dem Trümmerwerk, kopfschüttelnd und mit geschwungenem Schwerte mehrere Hiebe versetzend ihrem Gatten, und dann mit Geheul verschwindend. Des Gatten Toga sah sie zerrissen und von Blut aus tausend Wunden überströmt. Sie beschwört ihn, nur heute nicht auszugehen und sich ihren Armen zu entreissen an diesem Schreckenstage u. s. w. Tragödienchor, Tragödientraum — mit einem Fusse wenigstens steckt Conti's Giulio Cesare noch in der Tragödie des 16. Jahrhunderts. Shakspeare's Calpurnia erzählt [3]) von schreckenden Wunderzeichen, die Andere gesehen; ihren Traum lässt er Cesar in der folgendon Scene dem Decius andeuten. Trotz dem Studium, das Conti Shakspeare's Julius Cäsar gewidmet haben will, blieb seine Seele dennoch dem Teufel der Tragödie des 16. Jahrhunderts verschrieben. Indessen scheint er für diese Scene doch Einiges der entsprechenden bei Shak-

---

1) Che pretendete
Con l'ombre orribili,
Che a noi mandate?
Forse spezzatosi
Del fiero giudice
L'urna implacabile
Vomita il Tartaro
L'anime perfide?

2) Uscite furie, e voi
Dalle spelonche dell' inferno uscite
Che l'ordinan le Parche, ombre dolenti etc.

3) II, 2.

speare abgeguckt zu haben. Auf Calfurnia's ängstlichen Ausruf: Ach Giulio, dein Leben ist in Gefahr! antwortet

Cesare: — — — Ich verzichte auf ein Leben
das voll nur von Besorgniss ist und Furcht:
's ist besser sterben, als den Tod zu scheuen.[1])

Bruto, der hinzutritt, redet ihr den Traumschreck aus dem Sinn. Nun erscheint Albino (bei Shakspeare Decius) mit Cassio und ladet Cesare in den Senat. Bruto will damit nichts zu schaffen haben, und ergreift die Flucht.[2]) Albino ködert Cesare mit der Königswürde, die heute der Senat dem Dictator anzubieten sich vorgesetzt[3]), und führt den grossen Cesare an der Binde wie an einer Leine, oder gar einem Nasenring, in den Senat, zu Calfurnia's grösstem Herzleid, die dem Gatten einen Monolog nachjammert, den sie mit dem Vorsatze schliesst, sich an der Schwelle der Curie hinzuwerfen, damit ihr Cesare über ihre Brust in den Saal schreite.[4])

Von Antonio, an der Spitze eines Priesterschlusschors, erfahren wir, dass er die Porzia vor Pompeo's Standbild knieen fand, und Furien- und Höllengespenster über ihn heraufbeschwören. Der Priesterchor ruft in seinem Schlussgesang die Mutter des Aeneas und Stammmutter des Giulio Cesare, die

---

1) Calf. — — — — Ah, Giulio
La tua vita è in periglio!
Ces. Io ci rinunzio
Se sol d'affanni e di paura è ingombra.
Meglio è morir, che paventar la morte;
E tra le morti l'improvisa eleggo.
„Der Feige stirbt schon vielmal, eh' er stirbt,
Die Tapfern kosten Einmal nur den Tod."
Jul. Cäs. II, 2.

Doch führen jene Aeusserung Cäsars auch die Geschichten an.

2) Brut. (ah non dicasi mai, che Bruto a parte
Fù del patto crudel!) (parte)

3) Bei Shakspeare sagt Decius dem Cäsar:
An diesem Tag will der Senat
Dem grossen Cäsar eine Krone geben.

4) Vanne, Calfurnia, e sulla soglia stessa
Del senato ti stendi, ond' ei ti passi,
Pria d'entrarvi, sul petto.

Göttin Venere, an, herbeizufliegen mit ihrem Taubengespann und dem glorreichen Enkel die Königskrone mitzubringen. Der letzte Schlusschor der Tragödie beurlaubt den vorletzten Act mit dem Schlussreim:

Dem prächtigen Feste zolle
Rom Beifall, singend laut in heitrem Tone:
Hoch lebe Cäsar auf dem Weltenthrone.[1])

Der fünfte Act, in der Regel der Acten- und Actionsesel der übrigen Acte, für Antonio Conti's Giulio Cesare bleibt er ein blosser Erzählungs-Redeact. Nachdem sich das Opfer einer auch für Zuschauer und Leser unentdeckten und unglaublichen Verschwörung, hochverwogen und pochend auf seine Unentbehrlichkeit für Rom, in die Senatssitzung aufs Capitol begeben, lässt die Tragödie den classischen Vorhang der Unschaubarkeit eines Heldenmordes auf der Bühne über die einzige Verschwörerthat fallen, und die Ermordung Cäsars, die auf Shakspeare's 1. Scene des 3. Actes seines Julius Cäsar einen flammenden Schreckensglanz wirft, der das Julium Sidus, jenen in der Himmels- und Weltgeschichte berühmten Cäsar-Kometen, überstrahlt, in welchem das römische Volk Cäsar's Rachegeist, seine mit dem blutigen Mörderdolch himmelwärts entflogene Seele, sein Philippi-Gespenst am Himmel zu schauen glaubte[2]) — diese folgeschwerste, scenisch bewegteste und grossartigste Tyrannensühne lässt Conti's fünfter Act von einem schreckverblüffton Sclaven der Calfurnia und dem Opferpriester Aurelio Cotta in abgebrochenen Stammellauten berichten, als eben Cotta der Calfurnia das Gebahren eines beim Opfern wildgewordenen Stieres, in dessen Eingeweiden Cotta das Herz vermisste, mit den lebhaftesten Farben geschildert hatte. Einem romanischen Gehirn scheint selbst das Organ für Shakspeare-Studien zu fehlen, was bei einem germanischen Gehirn nur ausnahmsweise, — einem Rümelin'schen z. B. — der Fall seyn dürfte. Den Rest der Schreckensbotschaft, der dem

1) Alla pomposa festa
Applauda Roma, e canti in suon giocondo:
Viva Cesare, viva il re del mondo.

2) creditumque est, animam esse Caesaris in coelum recepti. Suet. Jul. Caes. c. 88.

Sclaven in der Kehle stecken blieb, ergänzt Dolabella. In dem ganzen fünften Act kommt nicht Ein Verschworener zum Vorschein. Verschollen, spurlos verschollen. Von Bruto hört man nur, dass ihn Dolabella aus dem Capitol Hals über Kopf habe davon laufen sehen, Porzia hinterdrein mit flatternden Haaren.[1]) Was sie, als Tochter Cato's, in den vier Acten an römischer Thatkraft aufgeboten, das giebt sie im Entscheidungsact den Winden preis mit den flatternden Haaren. Sie bläst die Katastrophe wie ein Licht aus, so dass die an ihre Stelle in die Handlung eintretende Calfurnia nur im Finstern herumtappen kann, und nichts sieht als schreckliche Gespenster[2]), und nun noch von Cotta, mit dem sie zusammentrifft, zu ihrem Entsetzen hören muss, dass er im Opferochsen alle möglichen Eingeweide, nur kein Herz gefunden. Doch verschwindet auch Calfurnia wieder, bis Antonio in seinem resumirenden Schlussbericht über den Hergang bei Cesare's gerüchtweiser Ermordung auch auf die Calfurnia zu sprechen kommt, und auf ihr Gebahren beim Anblick des ermordeten Gatten: wie sie ihr Haar zerraufte; wie sie den Senat mit ihrem weiblichen Klagegeschrei erfüllte; wie sie „die Mütter" herbeirief zum Anzünden des Scheiterhaufens[3]), und was der Wie's noch mehr sind, die uns schadlos halten sollen für Antonius' Bürgerblut weinende Leichenrede über Cäsar's von zahllosen Dolchstichen zerfetzten Mantel, in Shakspeare's Julius Cäsar 3. Act 2. Scene. Eine Mantelrede, die sämmtliche in Staatsfalten gelegte Togareden Cicero's zu einem Bettlermantel reisst; eine Capa y spada-Tragik, durch Mantellöcher blitzend, neben welcher der Flitterglanz aller höfischschmucken Capa y spada-Komödien erbleicht; ein Dolch- und Mantel-Pathos, das

1) — — — da longi io vidi
Uscire in fretta del senato Bruto . .
— — — — Porzia il seguia
Scapigliata.

2) In van ti fuggo, o spettro, orrido spettro! V. 5.

3) — — — Calfurnia arriva, e miro
L'amato sposo. e 'l crin stracciando, e 'l volto,
Empie il senato di femmineo pianto
Ed a comporre, e incenerire il rogo
Chiama le madri . . .

eben so viele Risse in die Herzen der Römischen Bürger bohren musste, oder sie müssten so herzlos gewesen seyn, wie Cotta's Opferochse. Conti's Antonio ist Antonio Conti selber, der einen akademischen Vortrag über Cesare's Ermordung hält, und ihn dann als Deckmantel über die verstümmelte Leiche der Tragödie legt. Welches Surrogat für Shakspeare's Antonius und dessen Mantelrede, die aus den Rissen und Löchern von Cäsar's blutigem Kleide alle schreckenvollen Stürme der Bürgerkriege, die Schlachten von Philippi und Actium, sämmtliche tragische Katastrophen, die noch in den zwei letzten Acten von Shakspeare's Jul. Cäsar und in seiner Weltschicksalstragödie, Antonius und Cleopatra, so grossartig herrlich sich entfalten — die all diese tragischen Welterschütterungen aus den blutigen Löchern von Cäsar's Mantel wie aus eben so vielen Aermeln schüttelt!

Der Verfasser der mehrcitirten „Notizie storico-critiche [1])“ widmet Conti's „Giulio Cesare“ als „Tragedia letterata“ den Gelehrten: „dando il Giulio Cesare del Conti, dotti a voi“. Die dritte Art von Cäsaropferung oder Wirkung; die dritte zu den zwei Arten, welche Shakspeare's Brutus angiebt; wie Cäsar als Opferschmaus dargeboten werden könne: als Mahl für Götter, als Aas für Hunde, [2]) und nun die dritte Art: als Leckerbissen für Gelehrte. Wohl dem, der kein Gelehrter ist!

Den hervorragenden ital. Tragödien des 18. Jh. vor Alfieri wird der

Demetrio

beigezählt, dessen Verfasser,

**Alfonso Varano di Camerino,** [3])

1) Teatr. ital. applaud. (Terza Raccolta di scenici componimenti applauditi. Ven. 1807. T. II. p. 73). — 2) Shaksp. Jul. Caes. II, 1. —

3) Zu Ferrara 1705 geb. Studirte in Modena unter Tagliazucchi. Starb 1788. Werke: Opere poetiche. Parma 1783. 3 Voll. Besonders gerühmt: „Le Visioni“, „Gesichte“, worin Varano Dante's strengen Styl im „Paradies“ nachahmt. Doch wird Varano in dieser Gattung Poesie von seinem Nachfolger Morati übertroffen, der Dante's Hölle und Fegefeuer für seine Visionen zum Vorbilde nahm. Den 2. Theil von Varano's Oper. poet. nehmen die „Visioni sacre e morali“ ein. Den dritten Theil seine Dramen: Demetrio, hatte 6 Ausgaben (1749—1789). Agnese martire del Giappone (Agnese, Märtyrerin von Japan). Giovanni di Giscala, tiranno del tempio di Gerusalemme: Dem Papst Benedict XIV. gewidmet und in Prachtdruck Vened. 1754 erschienen.

aus der Familie der Duchi di Camerino stammt. Varano's Tragödie Demetrio zeichnet sich insbesondere durch die Kuckukseier aus, die er der Geschichte in's Nest gelegt hat. Von den Seleuciden weist Varano's Demetrio nichts auf, als das Muttermaal auf dem Körper: einen Anker [1]), sein Erkennungszeichen. Im Uebrigen macht ihn Varano zum Helden der abenteuerlichsten Erfindung, wozu ein halbes Dutzend Cinquecentisten-Tragödien das vom rothen Faden einer Incestliebe durchzogene Incognito- und Erkennungsmotiv geliefert haben könnten. Der Sinn für eine geschichtlichere Behandlung lässt sich allenfalls in der minder phantastischen Färbung der Charaktere spüren. Einen Gegensatz zu der Gräueltragik des 16. Jh. bildet auch das Vermeiden greller Conflicte und die Herbeiführung eines für den Helden glücklichen Ausgangs. Besseres wird dadurch erlangt, dass der am Hofe seines Vaters, des Königs Seleuco, unerkannt, als Fremdling, Namens Artamene, weilende und von seiner Mutter, Berenice, unbewusst verbrecherisch geliebte Demetrio sein wirkliches Sohnesverhältniss zu den Eltern kennt; die Zuschauer folglich darüber wenigstens beruhigt, dass es, so viel an ihm ist, zu keiner Oedipus-Verwickelung kommen werde. Die Vermeidung dieser Scylla schleudert aber die Tragödie förmlich in den Strudel der dramatisch schlimmeren Charybdis, indem Demetrio bis zur Katastrophe, mit vollem Bewusstseyn der Lage, von den leidenschaftlichen Liebesanträgen und Bestürmungen der Mutter umhergewirbelt wird, ohne sich zu erkennen zu geben, und die Mutter aus dem Irrthume zu reissen. Ein noch so triftiger und zwingender Verschweigungsgrund müsste ein solches Verhalten eines Sohnes seiner Mutter gegenüber peinlich und, inbetracht der Dauer des Zustandes und Wiederkehr der Situation, langweilig machen. Aus der Motivirung dieses Incognitozwanges muss aber Jedem die Haltlosigkeit desselben einleuchten. Das unfreiwillige Incognito des Sohnes unter dem beängstigenden Drucke einer von Seiten der Mutter unbewusst sträflichen Leidenschaft soll folgende seltsame Verkettung von Umständen rechtfertigen und begründen.

Ein Jahr nach ihrer Vermählung mit Seleuco, König von

1) Just. Hist. L. XV.

Syrien, gebar ihm Berenice[1]) den Demetrio. Mit dem Kind auf dem Arm erhält sie im Tempel des Apollo bei Antiochien den Bescheid vom Orakel, dass die Herrschaft über Syrien dem Sohne des Mitrane, ihres vertrauten Freundes und Gegners vom König Seleuco, zufallen und dass sie durch ihren Sohn, Demetrio, den Tod finden werde. Zu ihren Füssen fand sie ein Schwert liegen mit der Inschrift: „Dem Herrscher Syriens dargereicht vom Himmel.“[2]) Den Orakelspruch theilte sie ihrem Vertrauten, Mitrane, mit und beschloss die Ermordung ihres Söhnleins Demetrio.[3]) Als eine solche Mutter führt sich Berenice selbst gleich in der ersten Scene mit ihrem Diener Araspe ein, dem sie da Alles erzählt. Sie übergab dem Mitrane den Säugling, um ihn zu tödten und hat die bühnenwidrig schamlose Stirne, bei der Erinnerung den Schatten ihres an's Messer gelieferten Kindes anzurufen und Verzeihung von ihm zu erbitten.[4]) Mitrane täuschte sie aber und entfloh mit beiden Kindern, dem Demetrio und dem seinigen, dem die Herrschaft über Syrien verheissen worden, nach Armenien zu König Tigrane, dem Erbfeinde der Seleuciden, dem er den kleinen Demetrio zum Geschenk überbrachte. Mitrane — erzählt Berenice dem Araspe weiter — starb bald darauf in Armenien, noch bevor der Knabe Demetrio von Ircano, dem Minister des armenischen Königs Tigrane, auf dessen Befehl in kleine Stücke zerhackt und den Thieren des Waldes vorgeworfen wurde. Es sind nun seitdem vier Lustra (20 Jahre) verstrichen, und noch zur Stunde harre sie vergebens auf den Ueberbringer jenes dem Nachfolger des Seleuco vom Orakel beschiedenen Schwertes, das ihr derselbe überreichen solle, um von ihr Hand und Herz und den Thron von Syrien in Empfang zu nehmen als Lohn für die an Seleuco genommene Rache, der sie zu verstossen

---

1) Sie nennt sich eine Schwester des Königs Tolomeo von Aegypten. Die geschichtliche Berenice, die den syrischen König Seleucus heirathete, war eine Tochter des Ptolemaeus Auletes, Zeitgenossen von Pompejus M. Dieser Seleucus starb 51 v. Chr. — 2) Al successor di Siria il Ciel la dona.

3) Da quel momento io stabili la morte
Di Demetrio . .

4) Ah! tu perdona
Al timor di tua madre il fier commando,
Tradita umbra del figlio.

im Begriffe stehe. Königin Berenice hatte also vor bereits 20 Jahren Mitrane's Söhnlein, da es noch in den Windeln lag, zum Gemahl für gewisse Fälle ausersehen und ihr eigenes Kind der Zerstückelung preisgegeben! Solche Erfindungen können nur dem Gehirn hochgesippter Poeten entspringen, welche über gelehrten Studien geschwitzt und sich daran zu dramatischen Dichtern akademisch — geochst haben. Araspe rathet der Königin, auf den Schwertüberbringer nicht länger zu warten und, da die Zeit drängt, den Ersten Besten, der ihr gefällt, zum Könige ihres Herzens und Syriens zu machen.[1]) Das ist denn auch schon geschehen. Königin Bernice hat bereits weder auf den Schwerteinhändiger, noch auf Araspe's Rath gewartet, und sich des Königs jugendlichen Feldherrn, Artamene, zu dessen Nachfolger und zu ihrem Gemahl und Herrscher auserlesen. Artamene sey zwar von niedriger Herkunft, der Sohn eines Korsaren, wie man sagt, doch habe er in Asien durch wunderbare Kriegsthaten sich ausgezeichnet, Armenien unterworfen, den Tigrane getödtet, kurz als ruhmreichen Haudegen sich erwiesen, den sie auch ohne Orakel-Inschrift acceptire. Schon in der dritten Scene tauschen Mutter und Sohn, Berenice und Artamene, im dunkelsten Orakelstyl gegenseitige Liebesversicherungen aus: von Seiten des Artamene im kindlichen, von Seiten der Mutter in des Wortes Liebe eigentlichstem Sinne und sinnlichster Eigentlichkeit verstanden. Hiervon setzt Artamene sogleich den Ircano in Kenntniss, seinen Begleiter und Vertrauten, denselben, der, als Minister des weiland armenischen von Artamene im Kriege erschlagenen Königs Tigrane, den Knaben Demetrio, wie Königin Berenice wähnt, zu Kinderklein gehackt und den wilden Thieren vorgeworfen haben sollte. Ausser den beiden Armeniern, Ircano und Artamene, weilt zu Antiochia am Hofe des Königs Seleuco die Tochter des von Artamene getödteten Königs Tigrane, Arsinoe, welcher König Seleuco die Wechselwahl gestellt hat: entweder zwischen heute und morgen ihn zu heirathen, oder als Sühnopfer für seinen Sohn Demetrio hingerichtet zu werden. Prinzessin Arsinoe, die im Könige von Syrien den Erbfeind ihres

1) Or che ti stringe il tempo, un altro scegli
Fatto re dal tuo cuor . . .

Hauses und dessen räuberischen Vertilger aus voller Seele verabscheut, will lieber das Schaffot als das Ehebett ihres Familienschlächters besteigen. Einen nicht geringeren Widerwillen zeigt sie gegen die heimliche Bewerbung des Artamene um ihre Hand und ihr Herz, des Mörders ihres Vaters und der sie als Kriegsgefangene dem König Seleuco zugeführt. Eine verzwickt gefährliche Schwebestellung die des Artamene zwischen Mutter und Vater. Von der Mutter zum Gatten erkoren, heimlicher Nebenbuhler des Vaters, und abgewiesen von der Geliebten als ihres Vaters Mörder. „Warum — fragt der unglückliche, von so vielseitigen Situationsmartern wie von vier Pferden, ja schier in so viele Theile zerrissene Artamene, als in wie viele der Exminister Ircano ihn vor 20 Jahren sollte zerstückelt haben — „warum, fragt Demetrio-Artamene diesen Exminister — „warum hast Du mir mein Muttermaal, den Anker auf der linken Hüfte, vor Kurzem erst als seleucidisches Familienstück enthüllt und gedeutet? und muss nun doch ankerlos hin und her kreuzen zwischen den Klippen und Scheeren der mannigfaltigsten Situations-Engen und Klemmen![1]) Warum — fragen wir unsererseits, wir unglückliche Zuschauer und Leser — warum gehst Du nicht gerades Wegs zu Deiner Mutter, der Königin Berenice, gehst Du nicht ohne Weiteres zu Deinem Vater, dem König Seleuco, und zeigst ihnen den Anker auf der Hüfte, anstatt zwischen den bedrohlichen Situationsscheeren so lange herum zu krebsen? Warum nicht? Dafür findet Dein Anker keinen Grund, so wenig als wir. Im ersten Act mindestens noch keinen Grund; auch nach der letzten Scene zwischen Seleuco, Artamene und Araspe nicht, worin der König seinen Entschluss erklärt, sich von Berenice zu trennen und sich mit Arsinoe sofort zu vermählen. Ein Blick auf den Anker hätte sein väterliches Herz vielleicht zu Gunsten der Mutter des Sohnes, sicherlich zu Gunsten des Sohnes, umgestimmt, dessen Verlust er ja noch immer beweint, und dem er voraussichtlich mit Freuden die Ar-

1) O perchè poi
Spiegasti a me poc' anzi in Artassata
L'Ancora natural, ch'io porto impressa
Nel fianco mio, per cui negar non posso
De' Seleucidi il sangue? . .

sinoe würde abgetreten haben — so denken wir Aermsten wenigstens, wir beweinenswerthen Opfer des nicht vorgezeigten Ankers, wir Zuschauer und Leser. Und nun kommt noch gar der Coro und gackelt von ungelegten Eiern, sechsthalb lange Strophen voll. Von einem Grund zum Anker, zu dessen Verheimlichung nämlich, kein Wort, keine Sylbe, kein Laut!

Diesen Grund berührt auch das Blei des zweiten Actes noch nicht, trotzdem, dass er dasselbe an sechs Faden langen Scenen sinken lässt. Mit dem Bleiloth, sechs Faden lang, in der Hand sondirt zunächst Ircano die Arsinoe: warum sie einem so charmanten jungen Manne, wie Artamene, ihr Herz wegen eines im Kriege nach allen Regeln des Kriegs-Völkerrechts getödteten Vaters unerbittlich verschliesse, in dessen blutleere Leiche ihre Rache doch kein Tröpfchen Lebensblut zu flössen vermöchte. [1]) Hierauf sondirt König Seleuco Arsinoe's Herz, eben so vergeblich inbetracht der gestellten Wechselwahl: ihren Kopf oder Hand und Herz. Demnächst erforscht Artamene selbst die Tiefen ihres Herzens ohne bessern Erfolg und ohne Ahnung der geheimen, in den tiefsten Falten desselben verborgenen Liebe für ihn, die sie im darauf folgenden Monolog, sich selbst sondirend, bekennt:

> O grausames Geschick! Ich lebe noch
> Und seh' ihn wieder, und im Wiedersehen
> Fang' ich, ach, liebend seine Seele auf;
> Verlier' ihn abermals und häuf' in mir
> All' seine Qualen . . . [2])

Gleich darnach wirft Araspe das Bleiloth aus und sondirt die Königin Berenice, ob sie vielleicht, für den Fall, dass sie sich an Artamene wegen seiner Verschmähung ihrer Liebe rächen wollte, irgend etwas Schriftliches von seiner Hand besitze, womit er ihm den Hals brechen könnte. Ein einziges Briefchen

---

1) Al corpo esangue
La Vendetta non giova.

2) Oh vicende crudeli! Io vivo ancora,
E lo riveggo; e in rivederlo, ahi lassa,
L'amo, l'agito, il perdo, e in me raddoppio
Tutti gli affanni suoi.

besitze sie allerdings noch von Artamene, erwidert Königin Bernice, worin er ihr seinen Sieg in Ausdrücken der zärtlichsten Liebe anzeigt.[1]) Araspe bittet sich das Briefchen zu besagtem Zwecke aus und die unbewusste Mutter und bewusste Verliebte geht es holen, um den Geliebten, falls er ihr Herz und ihre Hand verschmähte, zu verderben. Hat die babylonische Semiramis ihrem Sohn, hat die Semiramis des Nordens — nicht minder die grosse babylonische H—, als jene — ihren Liebhabern perfidere Schlingen gelegt?

Zuletzt lässt Araspe in einem Monolog das Bleiloth in sein Inneres fallen und trifft auf bodenlosen Schlamm, wovon er auch sogleich einen Eimer voll aufschöpft, empor zieht und aus ihm zugleich mit seinem Plan: die Königin selbst zu freien und sich des Thrones von Syrien, nach Ermordung des Königs Seleuco, zu bemächtigen, sein Herz ausschüttet. Coro prüft den Bodensatz des zweiten Acts, wie ein Chemiker sein caput mortuum.

Die sechs Scenen des dritten Acts liefern folgende Resultate: In der ersten gesteht die unbewusste Mutter dem seiner Kindschaft sich bewussten Sohne ihre bräutliche, heirathslustige Liebe unverholen. Ihr Bruder Tolomeo sey bereits mit starker Macht in Phönicien eingerückt. Artamene möchte sich mit ihm zum Sturze des Seleuco verbinden, wofür sie ihm als Lohn Hand und Thron verspricht.[2]) Artamene, entsetzt, ergreift die Flucht, wie Joseph vor den Zumuthungen der Potiphar, die doch nicht seine Mutter war. Araspe hat in der zweiten Scene gewonnen Spiel. Nachdem er der Königin die von dem Könige eben erfolgte Ernennung des Artamene zum Heerführer im Kriege gegen Tolomeo gemeldet, zeigt er ihr ein Blatt vor mit Artamene's gefälschter Handschrift in Form eines Briefes an ihren Bruder Tolomeo, Aegyptens König, den das Schreiben zum Einfall in Syrien auffordert, mit dem Versprechen: Artamene würde, sobald Tolemeo gelandet, mit Heeresmacht zu ihm stossen. Dieses

1) L'unico io serbo ancor, che d'Artassata
Ei m' inviò dopo la sua vittoria
Pien di tenero amor.

2) Io per mercè d'una pietà si illustre
Farò te re di Siria e mio consorte.

Schreiben würde der Fälscher selbst, ein Grieche [1]), Namens Simonides, dem Tolomeo bringen, sich aber unterwegs damit betreffen und von Syrischen Häschern, in Araspe's Diensten, festnehmen und dem Seleuco zuführen lassen. Artamene wird als Verräther durch den gefälschten Brief entlarvt, seine Hinrichtung ist gewiss und die Königin gerächt. Mit einem wegen vereitelter Blutschande rachetrunkenen Seelenblick zum Himmel erfleht die unbewusste Mutter, aber einverstandene Mörderin des Vielgeliebten, wenn nicht Billigung und thätige Mithülfe von Seiten der Götter, so doch gnädiges Geschehenlassen ihres Frevels. [2])

In der dritten Scene ertheilt König Seleuco vorläufig, bis der Grieche, der Handschriftenfälscher Simonides, eingebracht worden, dem Artamene den Auftrag, für ihn bei Arsinoe zu werben. Als unverbrüchlich verschwiegener Sohn unterzieht sich der als Artamene verkappte Demetrio dem misslichen Auftrag aus Kindesliebe und Ehrfurcht gegen den unbewussten Vater, und entledigt sich denn auch als Freiwerber für den Vater seiner Mission in der nächsten Scene mit Arsinoe. Welchen Bescheid erhält der Freiwerber von der armenischen Prinzessin? Als Beweis seiner Liebe fordert sie die Ermordung des Seleuco zur Sühne für den Tod ihres Vaters. [3]) Kann ein delirirender Opiumesser, kann ein im heftigsten Paroxysmus des Säuferwahnsinns phantasirender Schnapstollhäusler eine Lage für einen Tragödienhelden zusammen faseln, welche an geschraubter Peinlichkeit der Stellung dieses Demetrio zwischen Mutter, Vater und Geliebten gleich käme? Schwerlich. Und aus solchen vertrackten Situationen, deren Motive Daumschrauben sind, sollen tragische Conflicte entspringen! Und tragische Furcht und tragisches Mitleid sollen Personen erregen, die sich von ähnlichen forcirt verzerrten Figuren der Gräueltragödie des 16. Jh. dadurch unterscheiden, dass letztere mit glühenden Henkerzangen uns pfundweis, Varano's historisch-tragirte Poesien mit kalten Kneipzangen uns lothweis die Langeweile vom Leibe zwicken.

---

1) Scritta fu — da un Greco.

2) Se voi del ciel non l'approvate, almeno
Non v'opponete, o Numi, al mio delitto.

3) Se tu ardisci d'amarmi, ardisci ancora
Mio padre di placar.

In der 6. und letzten Scene des dritten Acts, da frägt endlich erst Ircano den Artamene, warum er noch immer nicht seinen Anker lichtet, um in den elterlichen Hafen der Erkennung einzulaufen? [1]) Warum er sich der Arsinoe nicht entdecke,

Wenn du von ihr kein Mitleid hoffen darfst,
Warum verbirgst du dich vor ihr noch immer? [2])

Den einzig annehmbaren Grund, dass er doch schicklicherweise den Anker, aus Rücksicht auf die Stelle, wo das Muttermaal sitzt, der Prinzessin nicht zeigen könne, verschweigt Artamene gerade dem Ircano und quengelt mit allerhand Bedenken, die nicht gehauen und nicht gestochen. Als da sind: Arsinoe könnte durch ihre Reize noch eine Zeit lang den König hinhalten. Und wer im Voraus bestimmen wollte, was die Liebe vermöchte? Und: Ich weiss, dass ich hoffen kann und darf [3]), denn wozu trüge ich den Anker, das Symbol der Hoffnung, als Muttermaal auf der linken Hüfte? Allein dem Vater — wendet Ircano ganz richtig ein — dem Vater könnte er doch seinen Anker zeigen, und in Folge dessen den eigentlichen Grund zur Hinrichtung der Arsinoe sofort beseitigen, deren Tod seine vermeinte, von ihrem Vater befohlene Zerstückelung rächen soll; ein Grund, der mit der Enthüllung des Ankers sammt Zubehör ja augenblicklich zu Boden fiele, sobald ihn der Vater ganz und wohlbehalten, ihn und sein Familienzeichen, vor sich sähe? [4]) Dagegen verwahrt sich Artamene wieder mit verschiedenen Ein- und Vorwänden und Scheingründen, worin aber kein vernünftiger Anker Grund zu fassen vermöchte:

1) Ma qual hai frutto
Di non svelarti al padre?

2) Se più non speri
Pietà da lei, perche t'ascondi ancora?

3) Potrebbe forse
Coi dolci vezzi suoi condur più a largo
La sentenza del re. Ma chi sa poi
Quel che potesse amor? Io so, che posso,
E che deggio sperar.

4) Fa che sia noto al re, che in Artamene
Vive Demetrio, e non avrai più allora
Onde temer che pera Arsinoe, e sia
Vittima offerta alla tua falsa morte.

Dem Mörder ihres Vaters, füg' ihm noch
Den Namen von des Erbfeinds Sohn hinzu,
Und frag dich dann, ob ich aus dem Geständniss
Hass oder Liebe würde pflücken?

Also besser zuwarten, bis man der Geliebten den Kopf abschlägt? Oder bis der Vater, auf's Aeusserste getrieben, die Mutter verstossen und sich mit der Prinzessin durch eine Gewaltehe verbunden, und die vor Liebe und Rache wahnsinnige Mutter zuerst dem unerkannten Sohn und dann sich selbst den Dolch in's Herz gestossen hat? Oder warten, bis all diese möglichen tragischen Fälle vereint auf die Spitze getrieben sind, um dann mit Vorzeigung des Ankers dazwischen zu treten, wo es vielleicht zu spät ist? [1])

In dieser unglücksel'gen Lage frommt
Mir's mehr, Ircano, weniger gehasst
Von ihr zu sterben. [2])

Zärtlich-edelste Gesinnung, wie dem Hippolyte des Racine aus dem für Aricie erglühten Herzen gestohlen — und dennoch nur der rabbulistische Nothbehelf des rathlosen, wegen Motivirung eines Incognito um jeden Preis verlegenen und in seinen eigenen Combinationen verhedderten Dichters.

So möchte doch Artamene — bittet Ircano dringend — ihm zu Liebe von diesem hartnäckigen Sichverheimlichen abstehen, aus Rücksicht auf ihn, Ircano, der als sein grausamer Mörder gelte. [3]) Artamene sitzt so fest in seinem Incognito, dass er beim besten Willen keinen Rath weiss und aus der Klemme sich nur durch die Flucht retten zu können glaubt, geraden Laufes nach Coelesyrien und mitten hinein in die ägyptischen Schwerter, um

1) All uccisor del padre aggiungi il nome
Di figlio d'un nemico, e poi decidi
Se d'amor frutto, o d'odio a me rimanga.

2) ma in questo
Stato infelice a me più giova, Ircano,
Il morir men odiato alfin da lei.

3) Movati almen di me lo stato incerto,
Di me, che pel tuo lungo e sconsigliato
Celarti al padre tuo l'iniquo nome
Di tuo crudo uccisor soffro tacendo.

von diesen den Zerstückelungstod zu erleiden, dem ihn Ircano leider entzogen und der ihm all die Situations-Nöthen und Klemmen erspart hätte. „Halt ich hab's!“ ruft plötzlich Ircano. Da kommt mir ein prächtiger Einfall, glücklicher Weise noch vor Schluss des 3. Acts und vor dem Kehraus des Coro, der von Syrien, Koilesyrien, vom Libanon, von Astarte und Adonis zu singen heranzieht. Ein Rettungsanker, Prinz! — Artamene, der an seinem Incognito-Anker genug hat, erschrickt über diesen zweiten Anker, doch möchte er ihn neugierdehalber kennen lernen. Ircano aber bedeutet ihn, nicht weiter zu forschen und nicht zu fragen, was es

Für einer sey; das wissen nur die Götter![1])

Und nächst den Göttern die fünfte Scene des fünften Acts. An der Schwelle des vierten hat Araspe vorerst dem Könige Seleuco zu melden, dass der grausame Ircano, der am Hofe das Amt eines Führers der Arabertruppe versieht, sich selbst als Mörder des Prinzen Demetrio in des Königs Hände zu liefern komme und ihn zu sprechen verlange. König Seleuco hat aber die Hände mit näheren Feinden und Verschwörern so voll zu thun, dass er die verspätete Rache an dem Mörder seines Sohnes bis auf Weiteres vertagen muss, und erzählt dem Araspe den inzwischen durch zwei Briefe enthüllten Verrath des Artamene. Zuvörderst durch einen an die Königin gerichteten Brief, der ein Liebesverhältniss verrathe. Artamene habe den Brief anerkannt; die darin ausgesprochene Liebe aber könne er vor den Göttern verantworten.[2]) Dass er vor der Tragödie die verpasste Gelegenheit, aus seinem Incognito sich herauszuwickeln, nicht verantworten könne, daran dachte der gute Artamene nicht. Unmittelbar nach diesem Briefe, den die Königin selbst dem Seleuco übergab, mit dem Hinzufügen, dass Artamene für den Besitz ihrer Hand sich zur Ermordung des Königs verpflichtet hätte, erhielt — so erzählt Seleuco dem Araspe weiter — erhielt er durch einen gefangen eingebrachten Griechen den zweiten von

---

1) Non cercar qual e' sià; lo san gli Dei.

2) Negar nol seppe;
E altamente sorpreso addusse questa
Vana ragion, che noto, anzi gradito,
Il suo si giusto amor era agli Dei.

Artamene an König Tolomeo, den Bruder der Königin, geschriebenen Verrätherbrief, worin Artamene dem Tolomeo anzeigt, dass er, gegen Erfüllung der ihm geleisteten Zusagen, bereit sey, mit dem ihm von Seleuco anvertrauten Heere zu König Tolomeo zu stossen. Der Intrigant Araspe folgt natürlich mit der gespanntesten Aufmerksamkeit und mit Bezeigungen höchster und schmerzlichster Ueberraschung den Mittheilungen des Königs. Artamene, den der König kommen lässt, bewundert die Aehnlichkeit der Handschrift und die Geschicklichkeit des Fälschers, erklärt aber den Brief für erdichtet und für infamen Trug.[1] Der König sagt ihm Verzeihung zu, wenn er seine Schuld bekenne und seine Genossen angebe. Artamene kann nur seine Unschuld betheuern. König Seleuco verspricht ihm das Königthum von Armenien, wenn er den Verschworenen näher bezeichne, den Artamene blos angedeutet. Und als dieser die nähere Angabe verweigert, verheisst ihm der König den Besitz der Königin Berenice. Artamene lehnt auch diese Gnade mit den Worten ab:

> Ein liebliches Geschenk,
> Doch würd'ger Deiner Hand, als meiner, die
> Es abzuweisen wagt.[2]

Der König möge sich beruhigen; er, Artamene, werde ihn gegen jede Gefahr zu schützen wissen. Ergrimmt ob solcher starren Fühllosigkeit gegen seine gnadenvolle Milde, befiehlt der König, den Gefangenen im Nebenzimmer scharf zu bewachen und übergiebt ihn dem Araspe. Die Scene ist die verständigste und ansprechendste in der Tragödie.

Arsinoe erscheint, um dem König ihre Freude über die Verhaftung des Artamene und den ihm bevorstehenden Tod auszudrücken und bittet sich, unter Hinzielung auf die Möglichkeit einer Sinnesänderung bei ihr zu Gunsten des Königs, das Schwert des Artamene als Geschenk aus, und wünscht zugleich eine Unterredung mit ihm. Das Schwert, das ihren Vater mordete, wünsche

1) I caratteri a me sembran pur miei,
Ma son di mano imitatrice, e finta
È la lettera infame.

2) amabil dono
Degno della tua man, non della mia,
Che ricusarlo ardisce.

sie in den Tempel des „rächenden Jupiter“ zu weihen und es mit eigner Hand darin aufzuhängen, und da sie den Schlächter ihres Vaters nicht selbst tödten kann, so möchte sie ihm doch wenigstens in der erbetenen Unterredung ihren Abscheu vor ihm zu erkennen geben. Der König gewährt ihr die beiden Bitten, im Hinblick auf jene in Aussicht gestellte Sinnesänderung zu seinen Gunsten, mit liebenswürdiger Galanterie, wie nur irgend ein verliebter König bei Racine. Das Schwert des Artamene wird ihr gebracht und die sechste Scene, die stehende Zahl für die meisten Schlussscenen in dieser Tragödie, legt Zeugniss ab von der Geschicklichkeit unseres Tragikers, die Motive der Cinquecentisten-Tragödie mit Motiven verblümter, in Pflichtenstreit und Conflicten verstrickter Liebe aus der französisch-classischen Tragödie zu durchflechten. Nach den zartesten, von gewöhnlichen Zuschauern und Lesern kaum empfindbaren Andeutungen geheimer Regungen stellt Arsinoe dem Artamene das Schwert zurück, ihm zu bedenken gebend: dass Der er dankt das Leben, deren Vater er getödtet [1]), und entfernt sich.

Die Andeutungen ihrer mit der Sourdine des Pflichtenstreits gedämpften Herzensregungen waren so fein und unmerklich, dass in Artamene's Monolog keinerlei Nachwirkung davon zu spüren. Artamene überlegt vielmehr wieder nur, ob Incognito oder nicht, und entscheidet sich für ersteres. Um die feierlichen Betrachtungen des Coro über Kaisers Bart uns sachte herumdrückend, eilen wir dem fünften Act mit offenen Armen entgegen.

Königin Berenice, von der Rückgabe des Schwertes und der Unterredung der Arsinoe mit Artamene durch Araspe unterrichtet, speit Feuer aus verschmähter Liebe und Flammen aus Eifersucht gegen Arsinoe. Sie schwört Beiden Rache und vielleicht schon in dieser Nacht sollen Beide als Opfer ihrer Wuth fallen. Berenice hat Artamene durch einen Soldaten herbeiholen lassen. Artamene beharrt bei seiner Selbstverläugnung, sich tröstend mit einem besseren Geschick in einem besseren

---

1) e pensa
Che dei la vita a chi uccedesti la vita. (parte.)

Leben.[1] Berenice spielt auf seine glückliche Liebe an und heisst den Soldaten, Artamene's Schwert aus dem Gefängnisszimmer holen. Der Soldat geht, holt und entfernt sich. Berenice triumphirt ob dem Zeichen von Artamene's Liebesverständniss mit Arsinoe, ob dem Schwert in ihrer Hand, das sie als Beweis von Arsinoe's Schuld dem Könige zustellen werde und als Rachewerkzeug. Artamene erblickt in dem Verhalten Arsinoe's gegen ihn nur ein Zeichen ihres Mitleids, nicht ihrer Liebe. Jetzt fällt von Ungefähr der Blick der Königin auf die Klinge des Schwertes. Himmel! welche Züge, welche Inschrift! „Dem künftigen Herrscher Syriens schenkt's der Himmel“.[2] Ihr erster Gedanke ist, Mitrane's Sohn stehe vor ihr. Da Artamene aber von seinem noch lebenden Vater spricht, giebt sie die Vermuthung wieder auf. Nun steigen in ihr Ahnungen empor, es könnte ihr Sohn Demetrio seyn. Die Aparte's, die sich in diesen Ahnungen ergehen, sind von wahrem Gefühle durchdrungen, wenn dieses nur nicht gleich wieder durch die Drohung verleidet würde, dass sie, falls Artamene seinen Vater nicht angebe, Soldaten würde kommen und nach dem Muttermaal, dem erwünschten Anker auf der linken Hüfte, suchen lassen.[3] Die Drohung wirkt. Artamene fällt der Mutter zu Füssen und giebt sich als ihren Sohn Demetrio und Inhaber besagten Ankers zu erkennen. Dem Vater gegenüber will er jedoch Artamene bleiben nach wie vor. Warum? Um von ihr die Schuldgebung einer Verschwörung gegen den König auf sein Haupt zu nehmen.[4] O des grossmütbigen Sohnes und des elenden Logikers! Sich dem Vater zu erkennen geben, das allein

1) E aggiunge al mio soffrir sicura speme,
D'altra sorte migliore in miglior vita.

2) Al successor di Siria il cielo la dona
(Die Orakel-Devise.)

3) O tu mi avela
Il vero genitor, e la tua stirpe
O richiamo le guardie, e nel tuo fianco
Fo ricercar quel fatal segno impresso
Fin d'allor che nascesti.

4) così ad ambi
Renderò quel ch'io debbo e figlio e reo

könnte Alles zur erwünschten Lösung bringen; das einzige Mittel, das gegen die Mutter erbitterte Herz des Vaters milder zu stimmen. Die Königin umarmt den Sohn und entfernt sich mit dem Schwerte. Artamene versichert der nun eingetretenen Arsinoe zum letztenmal: sein Geschick verlange, dass er schweige und sterbe, und erfleht von ihr, als letztes Friedenspfand, dass sie ihm verzeihe, nicht aus Liebe, sondern aus Mitleid. Jetzt schmilzt Arsinoe zu einer Racine'schen Monime oder Aricie völlig um. Sie legt in Thränen das Geständniss ihrer Liebe ab. Was thut Artamene? Er empfiehlt der Göttin Astarte die Geliebte, sie nach seinem Tode mit dem Könige Seleuco zu vermählen. O des opferfreudigen Sohnes und jämmerlichen Liebhabers! Arsinoe will mit ihm sterben und reicht ihm, „dem Sterbenden, eine halblebendige Hand.“ [1])

König Seleucó kommt und lässt Artamene zum Tode abführen, den er mit dem nächsten Morgenroth erleiden soll. Arsinoe's Mitleidsthränen giessen Oel in's Feuer seiner Wuth und er übergiebt auch sie der Wache. Im besten Zuge schickt er der Königin durch Araspe die Scheidungsordre zu und verbannt sie aus seinem Reich. Nun erst legt sich die fünfte Scene des fünften Actes in's Mittel, was sie schon als fünfte Scene des ersten Actes hätten thun können. Ircano wird vorgeführt und giebt sich dem Könige als den Erhalter seines Sohnes Demetrio, nicht als dessen Schlächter uud Zerstückler, zu erkennen. „O heilige Götter!“ ruft der König, „ich weiss nicht, welches Mischgefühl von wehmuthsvollem Mitleid und von Schauder mein Herz erfüllt!“ [2]) Giebt dieser Ausruf uns nicht Recht, dass die fünfte Scene des fünften Actes ganz gut die fünfte des ersten hätte seyn können?

Araspe meldet den Tod der Königin. Sie starb am Orakelspruch, der ihr den Tod durch das Schwert ihres Sohnes verkündigt hatte, womit sie sich denn auch entleibte. Die Königin sagte es selbst im Sterben:

---

1) Una man semiviva ad un che muore.

2) Oh santi Numi!
Io non so che di tenero e di triste,
Di pietà mi riempie e di terrore.

Der Tod ist meine Schuld nicht; ein unsel'ges
Orakel brachte trugvoll mich dahin.[1])

Schon dämmert das Morgenroth, mit dem sich Demetrio's Blut vermischen soll. König Seleuco hat kaum so viel Zeit übrig, emporzufahren um's Morgenroth, und den Sohn zu retten. Er stürmt dahin, um wenigstens an der geliebten Leiche sein Blut zu vergiessen.[2]) Zum Beweis, dass von König Seleucus' wegen die mehrbewegte 5. Scene des 5. Acts die 5. des 1. ohne Nachtheil für die Tragödie seyn konnte.

Die liebevollsten Umarmungen des Wiederfindens bekräftigt König Seleuco seinem Sohn Demetrio in der letzten Scene mit der Erklärung:

Demetrio, dein Leben
Befreit Arsinoe vom Tod' und mich
Von meinem unheilvollen Schwur —[3])

Sie nämlich den Manen des ermordeten Sohnes zu opfern.

Als Lohn und Preis der höchsten Tapferkeit
Sey sie daher dir vorbehalten.[4])

Gegen diese Versicherungen des Königs erweisen sich alle Beweggründe, die Demetrio zur Rechtfertigung seiner Selbstverheimlichung noch einmal vorbringt, als haltlos und hinfällig und bekunden nur insofern ihre Stärke, als sie die Motivirung der ganzen Tragödie über den Haufen werfen. Die vorzüglichste Figur ist König Seleuco. An der Zeichnung dieses Königscharakters lässt sich das gereiftere Verständniss für den historischen Heldenstyl, im Vergleich zu den Königen der Cinquecentisten-Tragödie, am besten würdigen. Der poetischen Gerechtigkeit genügt die Tragödie wie üblich gewissenhafter als sie der Poesie gerecht

1) Oh non è, disse,
Mia colpa il mio morir, chè a tal mi trasse
Un Oracolo infausto e mi deluse.

2) Andiam: tutto si versi
Sul cadaver amato il sangue mio.

3) Demetrio, il viver tuo
Da morte assolve Arsinoe, e me discioglie
Dal fatal giuramento.

4) Dunque io la serbo a te premio e riposo
Del tuo sommo valor.

wird. Der entlarvte Araspe wird nur durch Fürbitte des Demetrio vom Steinigungstode befreit, und den Ircano setzt der König in Araspe's Würden und Aemter ein. Weniger gewissenhaft wird der kritischen Gerechtigkeit von den italienischen Beurtheilern hinsichtlich des Werthes dieser Tragödie genügt, an welcher nicht nur der Styl als „edel, zierlich, schmuck und dem Inhalt angemessen", nicht bloss „die Regelmässigkeit, die gute Führung und Oekonomie der Fabel, die treffliche Versification, das den Charakteren entsprechende Colorit, die Pracht der Chöre" u. s. w., sondern auch die Erfindung, „die mit poetischer Wahrscheinlichkeit erdachte Handlung" gepriesen wird.[1] So wenig wie das italienische Drama bisher eine poetisch-ächte Tragödie hervorzubringen vermochte, so wenig hat die italienische Poetik und dramaturgische Kritik das wahrhafte Wesen der Tragödie begriffen.

Der Würdigung des letzten Versuchs der letzten und grössten, von Alfieri mit beispielloser Willenskraft entwickelten Anstrengung, eine Musterform für die italienische Tragödie im 18. Jahrhundert zu schaffen, wollen wir noch

**Domenico Lazzarini's**[2]

Orakel- und Schicksalstragödie

Ulisse il Giovane

(Ulysses der Jüngere)

voraufschicken.

---

1) Teatr. mod. appf. t. XLI. p. 103.

2) 1668 im Schloss Moro (Mark Ancona) geb., aus altadeliger Familie. Mit 19 Jahren war Dom. Lazzarini schon Dr. der Theologie und Jurisprudenz. Er schrieb mit Leichtigkeit und Eleganz in lateinischer, griechischer und italienischer Sprache. 1690 wurde er Professor der Jurisprudenz in Macerata. 1711 erhielt er einen Ruf nach Padua als Professor der lat. und griech. Literatur. 1720 erschien seine Tragödie Ulisse il Giovane, die Aufsehen erregte, Bewunderung und scharfe Kritiken erfuhr. Unter letztern sind für die Literaturgeschichte nur zwei nennenswerth: eine Kritik des Scipio Maffei, der den Angriff Lazzarini's auf seine Merope (Osservazioni sopra la Merope del Maffei. Rom. 1743) mit einer Verurtheilung des ‚Ulisse il Giovane' vergalt. Die zweite für diese Tragödie weit gefährlichere Kritik ist die ihrer Zeit berühmte Parodie derselben: „Rutzvanscad il Giovane" (Venez. 1737), von Zaccar. Valaresso, unter dem

Aus dem Prolog der Wahrsagerin (Indovina) erfährt man: der jüngere Ulisse, Enkel des Helden von Ithaka, des Troja-zerstörers, erwarte, getäuscht durch das pythische Orakel, einen Sprössling von seiner Gemahlin und werde einen Sprossen vor sich sehen, den er längst begraben wähnte.[1]) Zu spät werde der Vater erkennen, dass er den Sohn geschlachtet. Zu spät, welchen Blutes die Gemahlin sey, in deren Armen er dort in jenem unseligen Zelte ruhend, sie an den Busen drückend mit verbrecherischer und doch zugleich unschuldiger Liebe[2]) . . . Von Geburt an verfolgen ihn die Erinnyen, nicht um eigener Schuld willen, sondern aus Schuld des Ahnherrn (Odysseus), welcher, zur Zeit als die Danaer die Mauern Troja's berannten, Verleumdungen und Trug gegen den guten Palamedes spann.[3])

Im 18. Jahrh. also noch eine fatalistische Vollblut-Blutschande-Tragödie, ein Zwittermondkalb von Oedipodischen Gräueln und unwissentlicher Kindesabschlachtung! Wie die Färberröthewurzel (Krapp) den Knochen der Thiere, die sie fressen, eine bleibende

---

Psendonym ‚Catnffio Pauchiano Bubnlco Arcade'. Wir kommen darauf zurück. Lazzarini schrieb auch ein Melodrama Tobia und eine Commedia La Sauese in Prosa und Versen (Ven. 1734). Lazzarini starb 1734.

1) Oggi Ulisse il novello
Dell' antico il Nipote.
Dalle voci ingannato
Dell' oracolo Pithio,
Sperando di veder novella prole,
Quella vedrà, cni crede
Giù gran tempo sepolta.

2) E l'infelice or la si stringe al seno
Con scelerato insieme
Ed innocente amore
In quella infame tenda.

3) Lui perseguon l'Erinni
Fin dal sno nascimento,
Non per colpa di lui,
Ma per colpa dell' Avo,
Che nel tempo, che i Danai
Combattevan le mnra ampie di Troja,
Ordì calnnie, e frodi
Contra il buon Palamede.

Röthe mittheilt; wie die Schweine auf der Insel Florida vom Genusse der Farbwurzel (Lachnanthes) nelkenbraune Knochen bekommen und die Wurzel so begierig und so lange fressen, bis sie schwarz werden [1]) ganz und gar: ähnlich schlug die Blutschandetragik der Oedipus-Fabel der italienischen Tragödie so in die Knochen, dass diese noch im 18. Jahrh. blutschanderoth davon gefärbt erscheint und ganze Rudel solcher schwarzborstigen Schiksalstragödien mit Incarnat-rothen Knochen in der italienischen Dramenliteratur, wie die schwarzen Schweineheerden auf Florida, umherlaufen.

Ulisse der Jüngere feiert eben das Brautlager mit seiner zweiten Gemahlin, Eurinome, Tochter des Polinio, Königs von Corcyra (Corfu), nach einem entscheidenden Siege, den er über den Erbfeind seines Hauses, Pisandro, König von Same (Cephalonien), davongetragen, dessen Sohn, Theodoto, als Kriegsgefangener in seine Hände gefallen, und den Ulisse, als Racheopfer für seine beiden von Pisandro zusammen mit seinem alten Vater ermordeten Kinder, noch vor Abend des anbrechenden Tages schlachten zu lassen sich vorgesetzt. An die grausame Ermordung seines Vaters und seiner beiden Kinder aus erster Ehe durch Pisandro, nach einem vertragswidrigen Einfall in das verwüstete Ithaka während seiner Abwesenheit, wurde Ulisse d. J. — dies erzählt dieser seiner jungen Gemahlin Eurinome — durch einen Traum in letzter Nacht gemahnt, der ihm jenen vor 15 Jahren vorgefallenen Greuel vergegenwärtigte. Ulisse erzählt der Eurinome ferner von einer prophetischen Jungfrau und Priesterin des Apollo, die ihm in dunklen Weissagungssprüchen bei seiner Vermählung mit der ersten Frau verkündigt hatte:

> Bekommen wirst du Kinder, ja bekommen,
> Doch wirst den Sohn mit eigner Hand du tödten
> Und in verruchter Ehe
> Dich mit der Tochter abscheuvoll vermählen.[2])

---

1) Ch. Darwin, Entstehung der Arten etc. übers. v. Bronn. S. 22. 2. Aufl

2) — — — avrai ben figli, avrai,
Ma il maschio ucciderai colle tue mani
E sposerai la figlia
Con orribili nozze ed esecrande.

Im Traume sah Ulisse d. J. die beiden Kinder, den Knaben und das Mädchen, vor ihm stehen. Den Knaben hörte er fragen: Vater, warum tödtest du mich? und das Mädchen:

> Durch deine Schuld, o Vater,
> Werd' ich ein Abscheu werden
> Den Göttern und den Menschen.
> So klagvoll zärtlich tönten
> Die Laute in mein Herz, dass ich, erbebend
> Von Qual und Schauder, aus dem Traum erwachte.[1])

Jeder Andere, der sich nicht den Oedipus zum Vorbilde gewählt hatte, würde sich die Warnungen der Jungfrau-Priesterin und die im Traum vernommenen Stimmen gesagt seyn lassen. Ulisse der Jüngere aber vermählt sich frischweg in zweiter Ehe, und schlachtet am folgenden Tage einen Jüngling unmittelbar nach dem Warnungstraume; und Oedipus-blind und unbelehrt durch des Labdakiden und so vieler Andern Beispiele, vermählt er sich mit der angeblichen Tochter des Polinio, trotz dem geständlichen Entschlusse, nicht zum zweitenmal heirathen zu wollen[2]), und trotz dem auf seine desfallsige Anfrage ergangenen Orakelspruch aus Delphi: „dass er dann seine Sprösslinge schauen werde, wenn er der fäakischen Jungfrau Gattentreue schwören und den Jüngling aus Same schlachten würde, „und verstehe meine Worte recht!" — schliesst der Orakelspruch.[3]) Er versteht sie aber, um den Oedipus an verstockter Blindheit noch zu überbieten, absichtlich unrecht; taub und blind gegen die in der nächsten Scene von der Wahrsagerin wiederholten schauerlichen Mahnungen, die Ulisse

1) Ah padre, io per tua colpa
Diventerò odiosa
Agli uomini, e agli Iddii.
Le quai voci sonoro
Così teneramente entro il mio core,
Che i' mi suegliai d'orror colmo, e di pena,

2) Fui disegno di non tor più mai
Novella sposa, nè cercar più figli.

3) Allor vedrai la bella e saggia prole,
Che alla Feacia vergine la fede
Darai di sposo; e scannerai l'erede
Di Same; e intendi ben le mie parole.

Corcyra (Corfu) wird bekanntlich für Homer's Phäakeninsel gehalten.

d. J., da er doch auch seine Tiresias-Scene haben muss, als Eingebungen einer Wahnsinnigen verhöhnt. Gleich darauf entdeckt Polinio, König von Corcyra, seiner bereits von nachdenklichem Bangmuth beschlichenen vermeinten Tochter Eurinome, dass sie nicht seine Tochter, dass er sie als kleines Kind von einem Corsaren erhalten, der sie in Same einer Frau aus Asteria[1]) abgekauft. Der Coro, der das mitanhört, singt nichtsdestoweniger dem Choros im Oedipus Tyrannos getreulich die Herzensfreude nach, ob dem häuslichen Glücke seines Königs, Ulisse des Jüngern und Oedipus des Zweiten, der noch ausserdem von dem Ehrgeiz erfüllt ist, es dem Agamemnon nachzuthun, auf den er sich, beziehentlich der Kinderopferung, im nächsten Act beruft, in Gegenwart des todesbeherzten Jünglings Teodoto, und als Bescheid auf die Fürbitte seines treuen Dieners und Rathes Agelao, welcher eine solche Opferung der Scythen und Celten, nicht der Griechen würdig erklärt.[2]) Schliesslich steift sich Oedipus-Agamemnon noch einmal auf seinen Traum, und bedeutet sein Schlachtopfer, den todesmuthigen Jüngling Teodoto: er könne sich glücklich schätzen, dass er unter Feinden einen so liebevollen Fürsprecher gefunden, wie seinen Freund Agelao. In Halbchören pflichtet, selbstverständlich, der Coro, als Echo des Oedipus-Choros, den Gesinnungen seines Königs in allen Stücken bei.

Im dritten Act erscheint jene Frau aus Asteria, die dem Seeräuber die kleine Nicandra (so hiess Eurinome) vor 15 Jahren verkaufte, in eigener Person, um einen körperlichen Eid abzulegen, dass Teodoto nicht Pisandro's Sohn ist.[3]) Und erzählt dann: ein Fremder, den sie seitdem nicht wieder gesehen, habe ihr den Knaben überbracht. Die Phäakenkönigin, die Gemahlin des Polinio, erblickte eines Tages den Säugling am Busen der

---

1) Stadt auf der Insel Cephalonia.

2) Dunque il figliuol d'Atrèo
Barbaro dovrà dirsi,
Quando la prima sua diletta figlia
Uccise in su gli altari . . .

3) Ma par giuro agl' Iddii
Tutti del ciel, che quegli
Non naque di Pisandro.

wackern Frau aus Asteria, deren Milch so herzgewinnend schlürfen, dass sie Frau und Säugling in den Palast berief und, im Einverständniss mit dem gleichfalls entzückten König, den Knaben an Sohnesstelle annahm. Dazu lächelt König Ulisse d. Jüngere mit Achselzucken:

> Ob sein rechtmässiger Sohn, ob
> Sein angenommener — kann das
> Mich hindern, ihn zu tödten? [1])

Doch will er ihr die Bitte, den Jüngling vor der Opferung sprechen zu dürfen, nicht abschlagen:

> Was Menschlichkeit gebietet,
> Will ich dir nicht verweigern. [2])

Coro frohlockt, dass die edle Same (wo die Handlung spielt) nun das Glück haben wird zu schauen, womit seiner Zeit Aulis beglückt wurde. [3])

Im vierten Act wird der Jüngling, seinem eigenen vermeintlichen Namen zur Sühne, ohne Weiteres geschlachtet, wie flehendlich auch Eurinome, die ihr Herz von ahnungsvollen Empfindungen bedrängt fühlt, sich bei ihrem Gatten für den Unglücklichen verwendet, und wie pythisch-wahnsinnig die Indovina auch toben, die Augen verdrehen, sich auf der Erde wälzen und in dieselbe beissen mag. [4]) König Ulisse d. J. stattet selbst Bericht von der Opferung ab, worauf, um dem „König Oedipus" auch die letzten Freudenbotschaften vor der Schlusskatastrophe

---

1) O sia vero, o supposto
Figlio, questo non vieta,
Ch' ucci ler non lo debba.

2) Quel che l'umanitade
Richiede, io non ti nego.

3) Quel che già videsi
Un tempo in Aulide
Dal greco esercito,
O same nobile
Tu pur vedrai. . . .

4) Coro. Vedete, come volge
Gli occhi presi da orrore!
Come si sdraga in terra, e poi la morde!

nicht zu schenken, ein Bote die Freudenpost bringt, dass Same sich den Waffen des Königs Ulisse unterworfen und dass der Tyrann Pisandro sich selbst getödtet hat. Ein Abgesandter (Ambasciatore) bestätigt die Nachricht und kündet dem Ulisse die Huldigung der Insel Same oder Cefalonia an. Das Jauchzen des Coro kennt keine Grenzen. Er tanzt vor Jubel auf zweifüssigen Jamben.

Der hinkende Bote des fünften Actes folgt ihm aber schon auf dem Fusse nach in der Person des Tesippo, der bei jener von Pisandro in Ithaca verübten Metzelung die beiden Kinder des Ulisse gerettet hatte, und dies nun melden kommt. Ulisse will die verstümmelten Leichen der beiden Kinder selbst bestattet haben; giebt jedoch zu, dass die Leichen bis zur Unkenntlichkeit von Blut und Wunden entstellt waren [1]), freudig ausrufend: „O ich Glücklicher, wenn meine Kinder noch am Leben!" Das könnte tragisch wirken, wenn die ganze Tragödie es könnte. Ein anderes Kinderpaar — berichtet Tesippo weiter — hatte er in die prinzliche Wiege gelegt, das der Tyrann Pisandro als Kinder des Königs Ulisse metzeln liess. Von ihm, Tesippo, hatte die vielbesagte Frau aus Asteria die beiden Kinder zur Pflege erhalten. Bei Nennung der Frau aus Asteria fühlt jetzt Ulisse der Jüngere zum erstenmal ein Gruseln, als ob eine Hand von Eis über sein Herz führe.[2]) Eurinome's Beklemmungen kehren in verstärktem Maasse wieder, als sie den kalten Schweiss von den Schläfen ihres königlichen Gatten tröpfeln sieht.[3]) Wie muss dieser Schweiss aber erst fliessen, wenn Ulisse, überwältigt von den übereinstimmenden Aussagen des Tesippo und der Frau aus Asteria, ächzend jammert:

1) quei' volti
Di pallore, di sangue, e di ferite
Eran tutti difformi. O me beato,
Se i miei figli son vivi!

2) Par che una man di ghiaccio
Mi stringa il core . . .

3) onde cotesto
Sudor freddo, ch' i' sento
Bagnar le vostre tempia?

Weh mir, weh mir, zu sehr nur
Erfüllt' ich mein Geschick', den Sohn erschlug ich.[1])

Und wie wird Eurinome als sich nun erkennende Tochter-Gemahlin ihres Gatten-Vaters, Ulisse, auf den Verzweiflungsflügeln von Iokaste's, der Mutter-Gemahlin Königs Oedipus, an's Licht gebrachter Blutschande, sich entheben, nachdem sie aus derselben Uebereinstimmung von Tesippo's Aussagen mit denen der Frau aus Asteria die Ueberzeugung gewonnen, dass Nicandra, die Pflegetochter des Phäakenkönigs Polinio, und Eurinome ein und dasselbe Unglückskind ist! Darüber drückt aber ihr Vater-Gemahl, Ulisse, noch immer das eine Auge zu, bis ihm der Phäaken-König Polinio die Erklärung in's Ohr schreit:

Mit der du dich vermählet hast,
Sie ist (o Gott, ich sprech' es zitternd aus)
Nicht meine, sondern deine Tochter.[2])

So wie Ulisse der Jüngere das hört, macht er Kehrt und läuft dem Oedipus nach, um sich drinnen, wie dieser, die Augen mit der im Ehebett in der Brautnacht vergessenen Gürtelschnalle seiner Gattin-Tochter auszustechen[3]), und dann, wie Oedipus, mit blutigen Augenhöhlen wieder hervorzutreten und eine lamentable Rede zu halten; begleitet von dem schliesslich erklärten Vorsatz, dass er nach Athen wallfahrten wolle zum Tempel der Eumeniden, um in allen Punkten dem Edippo getreulich nachzuleben.[4]) Doch muss er noch vorher, zu seinem Schmerz, durch

---

1) Oimè, oimè, pur troppo
Io compiei il mio destino, e 'l figlio uccisi.

2) Quella che tu sposasti,
Quella (oh dio, tremo tutto in proferirlo)
Non è mia figlia; e tua.

3) Volle, che il cinto di sua stessa figlia
La scorsa notte malamente sciolto
Si travarse nel letto . . .

4) Andrò più volentieri
Là nell' Attica terra
Al tempio dell' Eumenidi,
Dove, dopo 'l suo errore
Andò ramingo Edippo.

den letzten Boten die vom Selbstmord der Königin Iokaste abweichende Todesart seiner Gattin-Tochter, Eurinome, vernehmen, die nicht, wie jene, über dem Ehebett sich aufhing, sondern vom Felsen in's Meer sich hinabstürzte. Zu allerletzt bekommt Ulisse noch einen Wahnsinnsanfall, worin er, als bewährter Nachahmer des Oedipus und Agamemnon, noch eine letzte Probe seiner Copistenfertigkeit in der täuschenden Aehnlichkeit ablegt, womit er den von den Erinnyen verfolgten Orestes spielt.

An dieser um 3000 Jahre verspäteten Oedipus-Tragödie des Lazzarini bleibt für die Literaturgeschichte nur das Eine aufzeichnenswerth, dass eine solche noch im 18. Jahrh. an's Licht treten konnte. Nicht in die Bastille, worin um dieselbe Zeit ungefähr (1716) Voltaire seinen ‚Oedipe' vollendete, — in eine Narrenzelle verdient der Dichter eingesperrt zu werden, der 24 Jahrhunderte nach Sophokles, im Zeitalter Voltaire's, noch diesen abscheulichen Stoff, sey es als „Oedipe" oder als „Ulisse il Giovane", zu einer Tragödie bearbeitet. Eine Parodie ist die einzig würdige Behandlung dieser böotischen Mythe im 18. Jahrh. Die vom Jahrhundert geforderte, im Zeitcharakter liegende Parodie trat denn auch wirklich hervor in der schon erwähnten Travestie des Ulisse il Giovane, in Zaccaria Valaresso's[1]) tragischer Burleske: Rutzvanscad il Giovine.[2]) Das Bezeichnende an derselben ist vor Allem, dass sie gleichsam als Rächerin aus den Knochen der italienischen Tragedia erstand, der Caricatur des griechischen Trauerspiels, an welcher sich das classische Theater von ganz Europa schulte. Wie die Larven und Schattenseelen sich zu der Grube drängten, die Odysseus in der Unterwelt mit dem Blut eines geschlachteten Bockes füllte: so begierig schlürften die Larven der italienischen Tragik und ihre Nachzügler an dem Bocksblut des griechischen Bocksspiels[3]) der Thyestes- und Oedipus-Mythe, welches Blut aber nicht so frisch wie in jener

1) Zaccaria Valaresso's Vaterstadt ist Venedig, wo er 1700 geboren wurde und 1769 starb. Die Parodie verfasste er 1724. Sie erregte allgemeinen Jubel. — 2) Der volle Titel lautet: Rutzvanscad il Giovine Arcisopratragichissima Tragedia Elaborata ad uso del buon gusto de' Grecheggianti Compositori da Catuffio Panchionio Bubulco Arcade. Ven. 1737. (Rutzv. il G. Erzhochtragischeste Tragödie, ausgearbeitet im Nutzen des guten Geschmacks der gräcisirenden Dichter.) — 3) τραγῳδία.

Blutgrube des Odysseus im Hades floss, sondern vielmehr schon in Fäulniss übergegangen war. Valaresso's Parodie hat das Verdienst, dass sie nicht bloss Lazzarini's von Betinelli und Baretti hochbelobten Ulisse verspottete. Ihre Satire ist gegen die ganze pseudogriechische Nachahmungstragik gerichtet, die in der milden noch ansprechenden Form von Trissino's Sofonisba den Reigen eröffnete, und mit Lazzarini's blutschänderischer Fatalitäts- und Kinderabschlachtungstragödie schloss.

Valaresso's Rutzvanscad spielt in Nova Zembla in der unaussprechlichen Stadt Tnfznprhzmk, ein panslawisch klingender Name. Wie im ‚Ulisse' die Wahrsagerin, prologirt hier die Markt-Astrologin (Astrologa di Piazza), und kündigt den Helden des Stückes, Rutzvanscad den Jüngern, König von China und Nova Zembla, als einen Sohn der Tag- und Nachtgleiche und des blonden Frühlings an.[1]) Sie giebt kund und zu wissen: Nicht die Schuld des Helden führen die bevorstehenden Katastrophen herbei; nein, Jupiter, erzürnt ob der Vermählung der von Genien abstammenden Ahnin Kerestani mit einem Sterblichen, dem Grossvater des Helden, habe den Untergang des ganzen Geschlechtes beschlossen.[2]) Von diesem Verhängniss unbewusst niedergedrückt tritt Rutzvanscad auf und erklärt seinem Minister Mamaluc vorweg, dass trotz dem über seinen Erbfeind, den barbarischen Tyrannen Tettinculuffo, davongetragenen Sieg und trotz der Eroberung von Nova Zembla, ihm nichts Freude und Vergnügen gewähren könne, und dass sein düsteres Gemüth beständig von unseligen Geistern sich bedrückt fühle.[3]) Vor drei

1) dell Equinozio
E della bionda Primavera Figlio.

2) Nè le calamità, ch' oggi vedransi
Per colpa son del Rè . . . .
Ma Giove irato, allorchè l'Ava insigne
Kerestani, de' Genj alta Nipote,
S'unì contro il di vieto ad uom terreno . . .
L'ira non vuol depor, finchè non veda
Tutta perir questa infelice stirpe.

3) Io non risento
Gioja, o piacer; ma gl' infelici spirti
Sempre premendo va cupo pensiero.

Lustren (15 Jahren) heimlich vermählt, wurde er heimlicher Vater eines Zwillingspaars. Bald aber wurde sein stilles Glück von einem treulosen Diener seinem greisen stolzen Vater Arun Araschid verrathen, der die geheime Schwiegertochter und geheimen Enkel öffentlich hinzurichten, und das Herz der ersten dem Sohn in einer Pastete und die Genitalien der Kinder in einer Mehlspeise vorzusetzen befahl.[1] Minister Mamaluc schwört bei der Fieberrinde Chinchina: von einer ähnlichen Schüssel habe sich selbst Thyestes nichts träumen lassen.[2] Zum Glück bekam die heimliche Gemahlin Wind davon und entfloh mit dem zarten Sprösslingspaar. Wohin, und ob sie noch am Leben, darüber blieb er seit 15 Jahren im Dunklen. Sein Vater Araschid starb an unbefriedigter Wuth.[3] Minister Mamaluc fragt: Ob denn Rutzvanscad kein Orakel befragte? Die nichtigen Vorhersagen, erwiedert Rutzvanscad, überlasse er den Verfassern griechischer Tragödien.[4] Aber einen Traum wird er doch gehabt haben? Zu Mamaluc's Freude bejaht Rutzvanscad die Frage. Gottlob, ruft der Minister, wenn kein Orakel, so giebt's doch einen Traum. Der König Rutzvanscad träumte, zwei junge Löwen hätten ihn angefallen, er aber erschlug Beide mit Einem Streich. Die erschlagenen jungen Löwen lagen aber plötzlich vor ihm da, als zwei blonde, reizende Knäblein. Er war eben im Begriff über den Anblick zu weinen, als eine hirkanische Tigerin auf ihn losstürzte, um ihn zu zerreissen.

Mit prophetischem Geheul stürzt die Astrologa heran und citirt die gehörnt-schweifigen Dämonen, sie auffordernd, die schwarzen Haarkämme fortzuwerfen, womit sie der Schwänze dichte Zotteln von höllischfeurigem Ungeziefer reinigen.[5] In

1) Che de' miseri figli fatti Eunucchi
Mi fosser dati in cibo i genitali.

2) Giuro per la febrifuga Chinchina,
Che questa non soguò nè men Tieste.

3) E rabbia tal gli accelerò il sepolcrò.

4) i vani augurj
Lascio a gli Autor delle Tragedie Greche.

5) Cornicaudati Demoni,
— — — — gittate
Il nero Pettine,

diesem Styl fährt sie fort prophetisch zu wüthen und dem Königshause Unheil zu verkünden.

Nun erscheint Culicutidonia, Wittwe des Tettinculuffo, Tyrann von Nova Zembla, mit ihren zwei Söhnen, Muezim und Calaf, und ihrem Cousin Aboulcassem. Letzteren ersucht sie, da nach den Regeln der Poetik vier Personen zumal nicht sprechen dürfen auf der Bühne, sich auf kurze Zeit zu entfernen. Er kann mittlerweile eine Tasse Thee gemüthlich schlürfen.[1] Allein mit den beiden Söhnen, theilt sie ihnen des Vaters und ihr eigenes Geschick mit. Einst Königssöhne sind sie Sclaven jetzt. Doch sey ihnen ein unschätzbares Glück geblieben: das Wonneglück der Rache. Sie möchten sich ein Beispiel an dem jungen Cresfonte nehmen.[2] Das Bedenken der Söhne weist sie zurück mit der Aufforderung, die Ecuba des Euripides zu lesen: und von der Polissena, einem zarten Mägdlein, Todesmuth zu lernen. Muezim will sich die Rache drüben im Gottestempel mit seinem Bruder, Calaf, überlegen. Jetzt kann Cousin Aboulcassem wieder eintreten, ohne gegen obige Regel der Poetik zu verstossen. Dem Vetter vertraut sie, dass sie, Tochter des Beherrschers der Molukkeninseln, vormals mit Araschid vermählt gewesen. Ihm gebar sie einen Sohn. Von Araschid's erstem Mandarin, Quantumcunque, aus Rache wegen verschmähter Liebe des Ehebruchs angeklagt, wurde sie auf Befehl des Araschid auf einem wüsten Felsen ihrem Schicksal überlassen, nachdem der Neugeborne den wilden Thieren im Walde ausgesetzt worden. Da segelte zum Glück der König von Nova Zembla am wüsten Felsen vorüber, nahm sie in sein Schiff, und dann als Gemahlin in sein Bett auf. Jetzt sey der Tag der Rache erschienen, und da der alte Araschid gestorben, wolle sie an Rutzvanscad den Tod ihres zweiten Gemahls und den Verlust seines Landes rächen.

---

Di cui con forza
Fiero-tartarea
Dalla folta, ed irsuta Coda
Vi servite ad estrar le ignile piattole.

1) e intanto
Commodamente il Thè bever potete.

2) In Maffei's Merope.

Mit einem lustigen Liedchen schliesst ein Coro von blinden Stegreifmarktsängern[1]) den Act.

Vetter Ahoulcassem beklagt die beiden Prinzen Muezim und Calaf, dass ihre Mutter, bethört durch das Beispiel der Merope, sie zur Ermordung des Königs Rutzvanscad stachelt:

> Fürwahr, mich ärgert eure Mutter weidlich
> Mit ihrem Studium der griechischen Tragödien.[2])

Und dass sie auch ihnen mit tragischem Krimskrams die Köpfe dick macht.[3]) Culicutidonia findet die Söhne nach ihrer Rückkehr aus dem Tempel noch immer nicht sonderlich rachetrunken und mordlustig. Sie setzt ihnen um so nachdrücklicher den Sporn der Todesverachtung, der Ruhmbegier und des tragischen Meuchelmordes mit geschmackvoll gewählten Beispielen aus den griechischen Tragödien in die Seite. Begeisternd auf die jungen Helden wirkt zumeist die Aussicht, die ihnen die Mutter eröffnet, sie, gemäss einer von ihr den Göttern angelobten Wallfahrtsreise nach dem „ehrwürdigen Lande der Tragiker", nach Böotien, einzuführen in Theben, diese heilige Stätte der grauenvollsten tragischen Katastrophen; zu betreten den Kreuzweg, wo Oedipus unwissentlich seinen Vater erschlug; zu schauen den im Tempel aufbewahrten Leichnam der einbalsamirten Sphinx[4]); das Zimmer zu betreten, wo Iokaste sich erhängt; den Ort zu besuchen, wo auf offenem Felde Eteokles und Polineikes sich gegenseitig gespiesst.[5]) Vetter Ahoulcassem aber schleudert in einem Schlussmonolog schaudererregende Oedipusflüche den pseudogriechischen Tragödien auf ihr blutbesudelt Haupt.

> O über der barbarisch-griechischen
> Tragödien langweilige Lectüre!

1) Coro d'Orbi improvvisatori di Piazza.

2) Man ben sdegno mi fa la Madre vostra
Col studio suo delle Tragedie Grecche.

3) Voi di tragici sensi il capo gonfio
Avete, qual ve 'l fè la buona Madre.

4) Vedremo della Sfinge imbalsamata
Conservato il Cadavere nel Tempio.

5) Ove s'infilzarono Eteocle, e Polinice.

O über die dem Anblick scheussliche
Nachahmung, nnd das thörichte Bemühen!
— — — — — — — — — —
Hier bildet die sich ekelnde Natur
Des grossen Werkes Fundament, und mittelst
Erlogner Fatalität wird als
Mühsel'ger Studien Dichterruhmespreis
Dem Hörer eine Thräne abgequält.
Hier treibt Blutschande Der mit Töchtern; hier
Freit abschenvoll ein Anderer die Mutter.
Der mordet den Erzenger; jener naht
Dem Altar, nm den Sohn darauf zu schlachten.
Der bent als scheussliches Gericht des Kindes
Zerstückten Leib dem ahnungslosen Vater.
Der Ein' erhenkt, der Andere ertränkt sich
Ein Dritter reisst sich gar die Augen aus,
Und kommt daher blutstrudelnd aus den Höhlen,
Und phrasenreich sein Wehgeschick bejammern...
O ihr Tragödien, ihr Tragödien!
Dass doch nicht nns allein, dass anch
Italiens schönen Genius der Himmel
Von ench befreien möcht', und dass doch irgend
Ein Werk erschien', ench zn verjagen, wie
Zn rechter Zeit die thörichten Romane
Einst Don Quixot, der heilsame, gebannt! [1])

1) O delle greche barbare tragedie
Nojose alla lettura, e tetre al guardo
Misera imitazion, folle lavoro!
— — — — — — — —
Di Natura i ribrezzi alla grand' opra
Formano quì la base; e per mentita
Fatalità, de' spettatori il pianto
Prezzo è allo studio, e dell' autor la gloria.
Qui chi stupra le figlie, e chi la Madre
Sposa con empie, ed esecrande nozze:
Chi uccide il genitor; chi sacerdote
S'accosta all' Are a trucidare un figlio;
Chi all' inscio padre la sbranata prole
Porgi alla mensa in orrida vivanda.
Un s'appende; un s'affoga; uno nell' onde
Si precipita; ed un, suelte le luci
Dalla fronte, sen vien di sangue lordo —
I proprj casi a deplorar con frase....

Der Chor der blinden Stadtpfeifer singt wieder seinen Schlussreigen mit dem Kehrreim:

Ein Ehrenmann ist unser König.[1])

Der „König der Chinesen" (Rutzvanscad) hat sich nach dem Tempel begeben, und die verwittwete Königin, Culicutidonia, erwartet dessen Ermordung durch ihre Söhne mit Begierde. Vetter Aboulcassem bringt aber eine ganz andere Hiobspost: Prinz Calaf liegt erschlagen im Tempel, und über ein Kleines wird auch Prinz Muezim den Kopf unter dem Henkerbeil lassen. In dem Augenblicke, wo Prinz Calaf den Streich führen wollte, wurde er von den Spiessen und Lanzen der königlichen Leibwache durchbohrt wie ein Sieb. Culicutidonia tröstet sich mit dem Beispiel der Hecuba und anderer griechischen Frauen, die sich von dem Blute ihrer Söhne und Töchter hochgemuthet bespritzen liessen.

Mamaluc überbringt der Königin Culicutidonia, die ihm erst einige Sprachfehler mit Hinweisung auf die Crusca verbessert, von Seiten des Königs Rutzvanscad die Erlaubniss, ihren Sohn Muezim noch einmal vor dessen Hinrichtung sprechen zu dürfen. Muezim erscheint dann, um von der Mutter Abschied zu nehmen. Diese beruft sich auf die Thränen der Ecuba beim Abschied von Polissena, und lässt es bei denselben bewenden; trägt aber dem Sohne Grüsse auf für seinen Vater und Bruder Calaf in der Unterwelt. Ferner herzliche Grüsse an Euripides und Sophokles. Mamaluc befiehlt der Waise, den Muezim nach dem Tempel zu führen, wo ihm König Rutzvanscad eigenhändig den Kopf abschlagen würde, was denn auch geschieht, ohne Rücksicht auf die mit schäumenden Munde hervorgeächzten Drohungen der Astrologin:

Schon naht, schon naht der donnerreiche Zeus,
Um zu entlassen aus äther'schem Steiss

---

Oh Tragedie, oh Tragedie! Il ciel vi tolga
A noi non sol, ma ancora
Al bel genio d'Ausonia, e a dissiparvi
Venga qualch' opra, come venvrà un tempo
Per dar 'l bando a' stolidi Romanzi
Il tanto salutare Don Chisciotte.

1) Ch' Uom dabbene è il nostro Rè.

'ne Blähung von so fürchterlicher Macht,
Dass mittendurch die Weltenaxe kracht.
Halt ein den Wind, hochdonnernder Giove,
Halt ihn zurück den Knall, sonst schrei' ich o Weh! [1])

König Rutzvanscad dreht ihr den Rücken, als zürne er Giove und begiebt sich in den Tempel. Der blinde Marktsängerchor fällt ein mit Sang und Klang:

Im Tempel
Schlägt den Stempel
Auf den Krämpel
Der König mit dem Plämpel,
Allen Verruchten,
Die die Hölle verfluchten,
Zum ewigen Exempel.[2])

Den Himmel preisend ob seiner Rettung, kehrt König Rutzvanscad aus dem Tempel zurück, wenn ihm gleich der junge Muezim, beim Empfangen des Todesstreichs, eine Mitleidsregung erweckte. Nun, meint Minister Mamaluc, müsse er sich noch der Mutter der beiden jungen Meuchelmörder erledigen. Rutzvanscad schwört bei Confuzius es zu thun. Die Astrologin ruft alle Pagoden und chinesische Porcellangötzen auf, Trauer anzulegen.[3]) Wie die Oedipus-Katastrophe und die in Lazzarini's „Ulisse d. J." führt nun auch die Parodie alte treue Diener und Boten mit scheinbar freudigen Meldungen und Entdeckungen herbei, welche eben so viele Nägel zu König Rutzvanscad's Sarge

---

1) Ah ch' è vicino il fulminante Giove
A mandar fuori dell' eteree natiche
Ventosità si orribile,
Che scompor tutto ha da' suoi poli il Mondo
Tien stretto, sommo altitonante Giove,
Tieni stretto quel flato; oimè quel flato.

2) Nel tempio
Quell' empio
Esempio darà:
Che ogni scellorato,
Che i Numi ha sprezzato,
Così se ne va.

3) Prendete tosto il lutto
Pagodi, e Porcellane della China.

sind. Sein alter treuer Diener Alboazeno kommt in aller Eile hergerannt, dem Könige zu melden, dass seine beiden Kinder am Leben, mit Berufung auf eine „anständige Frau" im nächsten Dorfe, von welcher der König das Nähere erfahren werde.[1]) Die anständige Frau ist natürlich eine stattliche Amme, die sich auch schon eingestellt, mit der Angabe: dass Tettinculuffo, der verstorbene König von Nova Zembla, und dessen Wittwe Culicutidonia, nicht die Eltern seyen der beiden getödteten Prinzen Muezim und Calaf. Vor 15 Jahren erblickte sie Nachts beim Schein ihrer Laterne in ihrem Gärtchen ein weibliches Wesen, übermenschlich durch Schönheit, Gestalt und ein glänzendes Flügelpaar. Diese wunderbare Frauenerscheinung trat auf sie zu und legte ihr ein reizendes Knabenpaar in die Arme und theilte ihr mit, dass sie, die Genienentstammte, sich unter menschlicher Gestalt mit einem Chinesen vermählt hatte. Um desswillen von den Himmlischen verstossen, wurde ihr als Strafe die Trennung von ihrem Zwillingspaare zuerkannt, und über die Knaben selbst Ermordung durch Vaterhand verhängt. Sie übergebe ihr daher, der wackern Amme, die eben neugebornen Kinder zu treuer Pflege, und drückte ihr einen Beutel voll Goldstücke in die Hand, entfaltete die Schwingen und flog davon. Eines Tages erblickte der König von Nova Zembla, als er auf der Jagd an der Hütte der Amme vorbeikam, die beiden Knaben auf ihrem Arm, und erbat sich die Kinder, bezaubert von ihrer Schönheit, da ihm die seinigen in voriger Nacht ein Krampfanfall hinweggerafft. Die Mutter (Königin Culicutidonia), die im Kindbettfieber gerade lag, merkte die Vertauschung nicht. Das Stück Wickelzeug, das ihm die Amme vorzeigt, und worauf das Reichssymbol, der Drache, in Gold gestickt zu schauen; der Trauring, den die Sylphide von ihrem Gatten Rutzvanscad erhalten, und der die Buchstaben *K—ι* (Kerestani) eingegraben trägt, lassen dem König keinen Zweifel mehr übrig, dass er der Mörder seiner beiden Söhne:

> Oedip erschlug den Vater und vermählte
> Sich mit der Mutter. Aehnliches verübte

---

1) intenderete il resto
Da una Donna civil.

Uliss der Jüngere an seinen Kindern
Und Rutzvanscad erwürgte seine Sprossen.
Und was das Schlimmste, und was seit die Welt steht
Nicht ward erlebt, ehlichte die Grossmutter.[1])

Und stürzt ab, den berüchtigten Oedipusgang nehmend, nach seinem unheilschwangern Gemach. Minister Mamaluc hinterdrein schreiend:

O welch' Ereigniss, welch' erstaunliches Ereigniss![2])

Die Amme läuft nach Hause sich umzubringen; der treue alte Diener Alboazeno kann ebenfalls nicht umhin, den nächsten besten Nagel zu suchen, und sich aufzuhängen.[3])

Der Coro der blinden Stadtmusici besingt den seltsamen Fall mit der Kerestani, welche zugleich Urgrossmutter und Mutter ihrer vom eigenen Vater, ihrem Enkel, ermordeten Urenkel.

Hirschin wurde sie aus Liebe
Zu dem ersten Rutzvanscad.
Den sie dann, aus gleichem Triebe
Für den Enkel, gehörnet hat.[4])

Nach regelrecht vollzogener Oedipus-Blendung, lässt sich Rutzvanscad vom Minister Mamaluc noch einmal in sein unseliges Gemach führen, wo er dem fünften Act den schuldigen Tribut durch unwiderruflichen Selbstmord leistet. Culicutidonia triumphirt, dass Arun Araschid's unwürdiger Sprössling ein so

---

1) Sposò la Madre, uccise il Padre, Edippo.
Fè il simil, ma co' Figli, il nuovo Ulisse;
E il nuovo Rutzvanscad svenò la prole
E quel, ch' è peggio, e da che Mondo è Mondo
Non s'è udito mai più, sposò sua Nona.

Die Fee Kerestani hatte sich früher mit dem alten König Rutzvanscad, dem Grossvater des Jüngern, vermählt gehabt. Genien und Feen nehmen es in diesem Punkte nicht so genau.

2) Oh che caso! oh che gran caso!

3) E impossibile certo,
Che mi trattenga d'ammazzarmi anch' io.

4) Si fè cerva per amore
Del primier Rutzvanscadone;
E per Rutzvanscad Juniore
Il Marito fè caprone.

klägliches Ende genommen, und wirft sich gegen Vetter Aboulcassem in die Brust mit ihrer tragischen Mutter-Mission:

> Gelt, Vetter, hier ist mehr denn Merope,
> Semiramis und Tomiris und Dido. [1]

Mamaluc ringt die Hände über ihr Frohlocken, und als sie von ihm erfährt, dass Rutzvanscad Sohn des Araschid (ihres ersten Gatten) und der Guettavacca, die keine Andere als sie selber ist, Culicutidonia, welchen Namen sie in zweiter Ehe, als Königin von Nova Zembla, angenommen, und dass ihr mit Araschid erzeugter Sohn nicht, wie sie geglaubt hatte, den wilden Thieren vorgeworfen ward, sondern als Nachfolger Araschid's den Thron seiner Väter als Rutzvanscad Junior bestieg; dass sie folglich den Muezim und Calaf, die sie vorläufig noch für ihre Kinder hält, an's Messer geliefert, und den Tod ihres Sohnes Rutzvanscad verschuldet hat: da schwellt ein so hochtragisches Bewusstseyn einer greuelbesudelten Heldenmutter ihre Brust, dass sie, in entgegengesetzter Stimmung wie Lady Macbeth, sich die blutbefleckten Hände vor Vergnügen reibt und alle griechischen Tragödien, und deren Zerrbilder, die italienischen, in die Schranken ruft, es in Greueltragik mit der Tragödie aufzunehmen, zu deren Mutterheldin sie auserlesen ist. Vetter Aboulcassem will für einen Tragiker sorgen, der diese Tragödie dichten soll. „Und wird sie gedruckt werden?" fragt Culicutidonia. „Das lasst meine Sorge seyn", entgegnet der Vetter.[2] Sie belobt ihn als guten Vetter und geht dann, behufs Vervollständigung ihrer Tragödie, sich selbstmorden. Während Aboulcassem noch einmal die Kinderschlächter- und Mütterheiraths-Fatalitätstragödien verflucht,[3]) kommt Mamaluc dahergerannt, in Angst, die Königin gehe mit irgend einer Unthat schwanger, und Aboulcassem möchte

1) Cugino, altro che Merope son' io
Che Didon, che Semirami, e Tomiri.

2) E dararsi alle stampe?
Aboulc. A me lasciate
Questo pensier.

3) Oh maladette sien queste miniere
Di ree carnificine e mali augurj. . .

sich beeilen, sie wenigstens in Bezug auf die beiden Prinzen Muezim und Calaf aus dem Irrthum zu reissen, dass dieselben nur ihre Enkel, nicht ihre Kinder. Aboulcassem eilt ab, nicht um der Cousine diesen leidigen Trost zu bringen, sondern um als nächster Thronerbe sich ihres Todes zu vergewissern. Bald kehrt er denn auch zurück und legt dem Mamaluc Bericht ab von der Todesart seiner Base Königin Culicutidonia, ehemals Guettavacca: Sie hätte sich in ein Geheimgemach zurückgezogen, woselbst eine umfangreiche, tiefhöhlige, canalartige Senkgrube ausgefüttert mit dem feinsten Porcellan sich befindet, welche König Tettinculuffo über einen darunter hinrauschenden Strom habe bauen lassen, um sich daselbst aller Regierungslasten täglich einmal wenigstens zu entledigen.[1]) In diese Entledigungsgrube aller königlichen Staatsgeschäfte fand Aboulcassem die unglückselige Königin sich mit raschem Sprunge, nach abgeworfener Crinoline, stürzen[2]); zur Stunde eine Beute des reissenden Stromes, der sie in die unterirdischen Wölbungen des Abzugscanales wälze. Hierauf erklärt sich Aboulcassem als Reicheserbe und ruft sich selbst zum König aus, unbekümmert um den Einspruch des Reichsministers und Mandarin Mamaluc, der den Reichsrath erst befragt wissen will. Aboulcassem ruft das Volk zu den Waffen. Mamaluc sammelt seine Schaaren, um den Rebellen auf dem ‚Campo Marzio' zu zerschmettern. Aboulcassem ist mit der Wahl des Kampfplatzes einverstanden. Beide marschiren mit ihren Truppen dahin ab. Die Scene bleibt leer und länger als dem Publicum lieb ist; es schlägt Lärm, ruft die Schauspieler heraus. Endlich erscheint der Souffleur und erklärt mit einem ganz gehorsamsten Bückling dem hochverehrten Publicum:

---

1) Per ivi se aricare con grandezza
Tutta la puzzolente Maestade
De' Regi Serenissimi escrementi.

2) Là con rapido salto,
Nel punto che arrivai, deposti i Cerchi,
Precipitò la misera Regina;
Ed a quest' ora del rapido Fiume
Negli archi soterranei ella è già morta.

Geehrte Herrn Zuschau'r, ich seh', ihr wartet,
Dass Nachricht euch vom Kampfe bring' ein Bote.
Ihr harrt umsonst, denn hier giebt's nichts als Todte.[1])

Das Bemerkenswerthe bei der besprochenen Parodie liegt weniger in dem komischen Salz, in dem Aristophanischen Erfindungsgeist und Witze des Spottspieles selbst, als darin, dass sie, unseres Wissens, die erste und einzige des italienischen Drama's ist, die über die after-griechische Nachahmungstragödie, ja über die Fatalitätstragödie der Griechen selber, als einen Anachronismus, die Geissel schwingt. Valaresso's Burleske kann daher als eines der hervorstechenden Symptome des nach allen Seiten hin kritisch-revolutionären, gegen die alten Formen und Ueberlieferungen gerichteten Geistes des 18. Jahrhunderts betrachtet werden. Zugleich dient sie uns, vermöge ihrer radicalen, die ganze Gattung treffenden Satire, als Uebergangsdrama von den schwächlichen und verfehlten, mit der italienischen Tragödie vorgenommenen Umgestaltungsversuchen, welche sich in den hervorragendsten von uns näher gewürdigten Tragödien des 18. Jahrhunderts kundgeben, zu

**Vittorio Alfieri's**

tragischen Dichtungen, welche von einem gleichartigen radicalen, die bisherige italienische Tragödie frondirenden und eine Musterform aufzustellen bestrebten Umwälzungseifer durchdrungen und beseelt erscheinen. Vittorio Alfieri ist der erste von allen italienischen, vielleicht von allen romanischen Tragikern, welcher seine Persönlichkeit, seinen Willenscharakter, sein individuelles Pathos, mit einem Wort seine eigenste Geistesstimmung, sein subjectives Selbst und Wesen in antikhistorische Tragödienstoffe ergossen. Der erste mithin von allen tragischen Dichtern der Romanen, der die gallisch gräcisirte, pseudoclassische Tragödienform mit der Grundstimmung seines persönlichen Ichs, seiner leidenschaftlichen Freiheitstendenz, mithin romantisch färbte. In Plutarch's Model des tyrannenmörderischen Freiheitsheldenthums liess Vittorio Alfieri die galligherbe, schwarzblütige Tragik

1) Uditori, m' accorgo, che aspettate
Che nuova della pugna alcun vi porti,
Ma l'aspettate in van: son tutti morti

seiner satirischen Ader[1]) ausströmen, und in Plutarch's Abgussformen sein Herzblut gleichsam zu tragischen Helden von antikem Gepräge gerinnen, erstarren und erkalten. Bei keinem dramatischen Dichter Italiens ist es daher so zwingend geboten, das kritische Bild seiner schöpferischen Eigenthümlichkeiten und seines Kunstcharakters nach seinem biographischen Bilde zu entwerfen, wie bei Vittorio Alfieri; zumal wenn dieses ein Selbstportrait ist, von des Dichters eigener Hand gezeichnet. So wollen wir denn nach demselben die Umrisslinien seines Lebensbildes in raschen Zügen hinwerfen.

Vittorio Alfieri ward in der Stadt Asti in Piemont den 17. Januar 1749 geboren, von adeligen, begüterten Eltern. Sein Vater war Conte Antonio Alfieri, seine Mutter Monica Mailland von Tournont aus Savoyen, Wittwe des Marchese Cacherano. „Meine adelige Geburt", bemerkt er vorweg im 1. Cap., „war mir sehr nützlich, um späterhin, ohne den Tadel einer missgünstigen oder niedrigen Denkungsart auf mich zu ziehen, den Adel an und für sich zu verachten und die Lächerlichkeiten, Missbräuche und Fehler desselben enthüllen zu können." Die Grundfarbe seines Freiheitspathos und Despotenhasses blieb trotzdem aristokratisch. Er verabscheute die Gewalthaber aus patricischem Stolze, im Geiste der römischen Republikaner, nicht sowohl aus Sympathie mit dem Volk und als dessen Befreier von Tyrannenherrschaft, wie aus verhülltem, von ihm selbst unerkanntem und in volksfreiheitliche Begeisterung verlarvtem Kastenhochmuth. „Zu gleicher Zeit", fügt er hinzu, „war mir der rechtmässige und gebührende Einfluss desselben (des Adels) nicht wenig nützlich, um niemals den Adel der Kunst, der ich mich widmete, zu entwürdigen." [2]) Er betrachtet den Geburtsadel als ein Palladium für den Dichter zur Reinhaltung des Kunstadels. Wie etwa die Vestalin in ihren Altarflammen die schirmenden Flügel ihrer Keuschheit erblickt. Die Flamme ist aber nur ein Symbol der

1) „Von meiner frühsten Natur her neigte ich mich zu nichts so sehr als zur Satire" (Per natura mia prima, a nessuna altra cosa inclinava quanto alla satira. Vita di V. Alf. scritta da esso. Fir. 1822. I, 164.) — 2) nel tempo stesso mi giovò non poco la utile e sana influenza di essa, (della nobiltà) per non contaminare poi mai in nulla la nobiltà dell' arte ch' io professava.



Seelenkeuschheit, deren Reinheit, wie die der unbefleckbaren Flamme, keines Hüters und keines Schutzflügels bedarf. Gleichermassen trägt die Flamme des Kunstgenies die Bürgschaft ihres reinen Strebens, ihren „Kunstadel“, in sich selbst. Das Genie hat weit öfter seine Läuterungskraft an dem Geburtsadel zu erproben, nicht dass dieser über Reinhaltung des dem Genie angeborenen Kunstadels zu wachen hätte. Der Flamme des Genies auf allen Gebieten der Kunst und Erkenntniss möchte vielmehr die Mission zugetheilt seyn, den Menschengeist von jederlei Schlacken eines auf zufällige Vergünstigung, nicht auf persönliche Verdienste um die Gesellschaft sich berufenden Selbstgefühls rein zu glühen und zu befreien. Dem Adel der Menschheit — das lehrt die Geschichte — hat der Familienadel die tiefsten Wunden geschlagen. Die Völker gehen meist an ihren Adelsgeschlechtern zu Grunde. Dem Einwurfe: die Völker hätten auch ihre Grösse, Macht und geschichtliche Weltstellung ihren Aristokratien zu danken, begegnet die Thatsache, dass diese Errungenschaften zum weitaus grösseren Theile dem Volksgenius, der Volkskraft, der Aufopferung des Gemeinvolkes, der Massenarbeit, in Rechnung kommen; während Ruhm, Ehre, Herrlichkeit, alle Vortheile der Völkerkämpfe den Adelsfamilien zufallen, so dass jene Grösse, Macht und Weltstellung immer wieder auf eine Verstärkung und Befestigung des Herrscherdrucks und der ausschliesslichen Rechte der Adelskaste, auf Kosten der allgemeinen Wohlfahrt, der Volksrechte und Freiheit, hinausläuft oder doch abzielt. Auf das Volk geht die Verderbniss des Adels über: hac derivata clades in patriam populumque fluxit; und aus dem Volke, dem herabgewürdigten, von patricischem Hochmuth verfehmten und geknechteten Volke erhebt sich allein wieder der rettende Heiland, das Erleuchtungs- und Tugendgenie, dessen Selbstaufopferung und Martyrium den Menschenadel wiederherstellt. Leicht möglich, dass dieses Adelsbewusstseyn sich auch als schadhafter Fleck in Alfieri's poetischem Schaffen darweist. Der Dichter adelt den Cavalier, nicht der Cavalier den Dichter. Wie La Bruyère muss jeder Schriftsteller von Genie sagen: ‚Je veux être peuple‘.

Unser Vittorio verlor schon im ersten Lebensjahre seinen Vater. Die Mutter heirathete in dritter Ehe einen Alfieri von

Magliano von einer andern Seitenlinie. Mit diesem dritten Mann „lebte sie in einer höchst zufriedenen und musterhaften Eintracht, welche noch jetzt, indem ich mein Leben in meinem einundvierzigsten Jahre niederschreibe, fortdauert". Aus seiner frühesten Kindheit (1752) blieben unserem Selbstschilderer nur zwei Erinnerungen: das Zuckerwerk, das er einmal von seinem Onkel erhält, der Trompeterstiefeln anhatte; und die rothe Ruhr, die er, fünf Jahre alt, überstand. Den ersten Seelenschmerz erfuhr er als sechsjähriger Knabe, bei der Trennung von seiner ältern einzigen Schwester Julie, als sie ins Kloster gebracht ward. Die erste Regung seines leidenschaftlichen Charakters schildert er wie folgt: „Ausser dem Gesicht meiner Schwester, die etwa neun Jahr alt war, als sie aus dem Hause kam, hatte ich für gewöhnlich kein anderes Mädchen- oder Jünglingsgesicht gesehen, als einige junge Novizen im Carmeliterkloster, die zwischen 14 und 18 Jahr alt sein mochten, und in ihren Chorhemden bei den verschiedenen kirchlichen Verrichtungen dienten. Diese ihre jugendlichen Gesichter, die einem Mädchengesicht nicht unähnlich waren, hatten in meiner zarten und unerfahrenen Brust ungefähr denselben Eindruck und dieselbe Sehnsucht nach ihnen zurückgelassen, die mir zuvor das Gesicht meiner Schwester eingeflösst hatte."

Von seinem Knabencharakter aus jener Zeit entwirft er folgendes Bild: „Die Gemüthsart, die ich inzwischen in jenen ersten Jahren der keimenden Vernunft an den Tag legte, war diese: Einsylbig und gelassen aufs Aeusserste, aber zuweilen sehr gesprächig und lebhaft; fast immer in den entgegengesetzten Extremen; trotzig und widerspenstig gegen Zwang, sehr nachgiebig gegen liebevolle Weisungen; durch nichts so sehr im Zaum gehalten, als durch die Furcht vor Scheltworten; für Beschämung empfänglich bis zum Uebermaass, und unbeugsam, wenn ich verkehrt angegriffen ward.". . . „Mit wie harten Züchtigungen man mich auch belegen mochte, so gab es doch keine, die mich so unermesslich und bis zum Krankwerden schmerzte, (wesshalb sie mir auch nur zweimal zuerkannt wurde,) als wenn ich, mit der Nachtmütze auf dem Kopfe, in die Messe geschickt wurde... Mein Schmerz und die Spannung meiner Seele waren so gross [1])

1) Aus Scham wegen dieser Kopfbedeckung als Strafe wegen Lügens.

und so gewaltsam, dass sie mich mehrere Tage krank machten. . . . Ich sagte in langer Zeit keine Lüge, und wer weiss, ob ich es nicht jener preiswürdigen Mütze verdanke, dass ich späterhin einer der am wenigsten lügenhaften Menschen geworden bin, die ich kennen gelernt habe." [1])

1758 bringt den neunjährigen Vittorio sein Onkel, Cavaliere Pellegrino Alfieri, nach Turin auf die Akademie. Bei der Abreise wurde er fast ohnmächtig. Es schmerzte ihn vielleicht noch mehr, seinen Lehrer, Don Jualdi, verlassen zu müssen, als sich von seiner Mutter los zu reissen. Hiermit schliesst seine Kindheitsepoche und beginnt die zweite, „das Knabenalter."

Ueber seine Fortschritte auf der Akademie zu Turin geben zwei Zeilen erschöpfende Auskunft: „So schritt ich in dieser Schule vorwärts, ein Esel bei Eseln und unter einem Esel". [2]) Mit letzterem ist sein Lehrer gemeint, „ein gewisser Don Degiovanni". In diesem Jahre (1759) fiel ihm ein Ariost in die Hände. Er tauschte die vier Bändchen von einem Mitschüler gegen ein halbes Sonntagshuhn ein. „So würde mir der erste Ariost die Entbehrung eines Paars Hühner in vier Wochen gekostet haben." — 1760 werden „diese Nichtstudien" fortgesetzt. Die Geistesfaulheit brach an verschiedenen Körperstellen in Geschwüren aus, die ihn dem Spott seiner Schulkameraden aussetzten. Diese belegten ihn mit dem lieblichen Titel einer „Schindmähre" (carogna, Aas), „wozu die witzigsten und freundlichsten noch das Epitheton ‚verfault' hinzufügten. „Dieser Zustand meiner Gesundheit versetzte mich in die entsetzlichste Melancholie, und die Liebe zur Einsamkeit wurzelte immer tiefer bei mir ein." Die Stimmung scheint ihm als Grundton seiner Gemüthsverfassung geblieben zu seyn. Den Ariost legte er wieder bei Seite wegen der beständigen Zerstückelung in seinen Erzählungen. Der Geist, der späterhin aus einem einzigen stetig fortlaufenden Faden seine Tragödienhandlung spann, konnte begreiflicher Weise kein Wohlgefallen an einer Dichtung finden, die jeden Augenblick den Erzählungsfaden abbricht und den folgerechten Verstand mit langer Nase stehen lässt. Auch hat es schwerlich jemals zwei Dichter

1) Vit. Epoc. I c. 3. p. 20. — 2) Tirandomi così innanzi in quella scuoluccia, asino, fra asini, e sotto un asino. p. 33.

von entgegengesetzterem Geistescharakter gegeben, als Ariosto und Alfieri. Jener: Aether und Feuer, Himmel und Erde durchdringend und Paradiese überall hervorhauchend; dieser: ein elektrischer Funken, der gradlinig niederzuckt und von der Spitze des tragischen Dolches durch die Ziehdrähte der dramatischen Figuren hindurch in's Parterre geleitet wird und daselbst mit kaltem Donnerschlage erlischt. „Vom Tasso" — fährt der Tragiker in der Eierschale fort — „Vom Tasso, der meinem Charakter weit besser zugesagt haben würde, kannte ich nicht einmal den Namen.". . . „Auch kamen mir damals verschiedene Lustspiele des Goldoni in die Hände, uud diese borgte mir der Lehrer selbst; sie machten mir grosses Vergnügen. Aber der Geschmack für dramatische Arbeiten, wozu der Keim vielleicht in mir lag, verbarg sich oder erlosch bald wieder aus Mangel an Nahrung, Aufmunterung und allem". . . „Von der Geometrie, deren ganzen Cursus ich durchmachte (1761), d. h. eine Erklärung der ersten sechs Bücher des Euklid, habe ich niemals nur den vierten Satz verstanden, wie ich ihn denn noch jetzt nicht verstehe, da ich beständig einen durchaus antigeometrischen Kopf gehabt habe," — was bei den regelmässigen Schema's seiner Trauerspiele, die an geometrische Figuren schier erinnern könnten, Wunder nimmt.

In den Ferien des Jahres 1762 kam der junge Alfieri zum erstenmal in's Theater von Carignano, wo komische Opern gespielt wurden. Die komische Oper, welche an diesem Abende zur Vorstellung kam, führte den Titel: Il Mercato di Malmantile (der Markt von Malmantile). „Die besten Komiker Italiens, Carrotoli, Buglioni und ihre Töchter sangen darin und die Musik war von einem der berühmtesten Meister. Der Reichthum und die Mannigfaltigkeit dieser göttlichen Musik machte den tiefsten Eindruck auf mich, indem sie gleichsam einen Nachklang von Harmonie in meinen Ohren und meiner Phantasie zurückliess, und jede innerste Fiber bewegte, dergestalt, dass ich mehrere Wochen lang in eine ausserordentliche, aber nicht unangenehme Melancholie versunken blieb". . . „So oft ich nach einiger Entfremdung vom Theater nach einer gewissen Zeit dahin zurückkehre, so finde ich immer, dass mein Geist, mein Herz und mein Verstand durch nichts so heftig und so unermesslich angeregt werden, als durch Töne überhaupt, und insbesondere

durch die Stimme der Altisten und Sängerinnen. Nichts weckt in mir mehr und mannigfaltigere und schrecklichere Leidenschaften, und fast alle meine Trauerspiele sind entweder unter dem Anhören von Musik, oder wenige Stunden nachher von mir aufgefasst worden." [1]) Ganz erstaunlich und unerklärlich, dass man seinen Trauerspielen gerade diese musikalische Stimmung am wenigsten anmerkt; dass im Gegentheil der Eindruck, den sie hervorbringen, durch den Mangel eben an innerer Musik, seelenvoller Harmonie und melodischer Süsse charakteristisch ist, und dass man beim Citherschläger Apollo schwören möchte: Vor allen Tragikern, nicht bloss Italiens, zeichnet sich Vittorio Alfieri durch die musiklosesten Erschütterungen aus. Nach einem ihm eigenen Kunstgesetze erstarrt — wie schon berührt worden — zuerst das Lyrische in seinen Trauerspielen zu scharfkantigen Wortkrystallen. Das Sprachrohr seines kurzathmigen dialogischen Redepathos gleicht nur in den stossweisen Schallerzitterungen Münchhausen's musikalischem Posthorn; nicht in der Eigenschaft, vermöge welcher die darin festgefrorenen Hauchtöne als schmelzendes Musikstückchen aufthauen. Sein Dialog zerbricht jene, des Gracchus stürmische Redekraft lieblich regelnde Flöte, und zeigt in den zerstückelten Redesätzen und Gliedern die Bruchstücke gleichsam der Flöte vor. Das Musikalische, nicht der Form nach, nicht als Gesang, sondern als innere Harmonie, als maassbestimmter Seelenwohllaut inmitten der heftigsten Leidenschaftsstürme; die Euthanasie der tragischen Todesschmerzen, deren mythisches Symbol der sein Sterbelied singende Schwan ist: dieses Musikalische, dieses Lyrische in der Tragik, das auch der Melpomene an der Wiege gesungen worden, dies eben erstickt Vittorio Alfieri in seinen Trauerspielen. Wie Rafael's h. Cäcilie steht zwar auch Alfieri's tragische Muse mitten unter einem Haufen von zerbrochenen musikalischen Instrumenten, die, am Boden hingeworfen, zu ihren Füssen liegen; nicht aber wie jene mit einem verzückungsvollen Aufblicklächeln, himmlischen Gesängen lauschend, — nein, wie Ulysses an den Mastbaum gebunden, mit wachsverklebten Ohren, und die Tonwerkzeuge, zornentbrannt, mit Füssen tretend. Erst in seinen späteren Jahren,

1) Vita, p. 47 f.

an der Schwelle des Greisenalters, und nachdem seine musikfeindlichen Tragödien fast alle bereits gedichtet und gespielt waren, erst da begann Alfieri Palinodien gleichsam seiner tragischen Musikscheu, seiner antilyrischen Tragik, zu dichten. Erst als er sich in die melopöische Tragik der Griechen vertieft hatte, fing das Wachs in seinen Ohren zu schmelzen an; begannen die Eiskrystalle in seinem dialogischen Sprachrohr schier mit Alphornklängen aufzuthauen, sehnsuchtsvoll seufzend nach der heimathlichen Operntragik. Da erst begann Alfieri sich auf das Dichten einer eigenen Art von Gesangstragödien zu legen, Zwittercompositionen von Mysterienspielen und musikalischen Dramen, denen er einen ebenso ungeheuerlichen Titel beilegte: „Tramelogedie“, eine jeder Etymologie hohnsprechende Spottgeburt aus „Tragedia“ und „Melos“ (Gesang); derart aber, dass „Tragedia“ mitten entzwei gerissen wird von „Melo“, das den Riss ausflickt, wonach der „Bocksgesang“ (Tragödia) nunmehr aus einem zerrissenen Bock (tragos) und zwei „Gesang“ bedeutenden Wörtern besteht, Melos und Ode; eine philologische Chimära im buchstäblichsten Sinne, da auch die mythologische Chimära ähnlich zusammengesetzt war, aus einem Bruchstück von Ziegenbock, in welches sich ein Löwenkopf und Drachenschwanz theilten. Diese merkwürdige, so späterfolgte Rückwandelung eines tragischen Sprachrohres für schwerhörige Tyrannenohren in die tramelogedische Bockspfeife oder in den Dudelsack einer wechselbalgartigen Blendlingscomposition von Mysterie und Oper, wird unsere Lupe ernstlich in Anspruch nehmen. Und nur dieses musikalisch-tragische Hybrida-Mischgeschöpf kann Alfieri bei der oben aus seiner Selbstbiographie angeführten Versicherung im Sinne gehabt haben: dass „fast alle seine Trauerspiele (soll heissen Tramelogedien, seine tragomelischen Spät- oder Nachgeburten) entweder unter dem Anhören von Musik, oder wenige Stunden nachher von ihm ausgedacht worden“.[1])

Während seines kurzen Aufenthaltes in Coni (Cuneo) schrieb Alfieri damals sein erstes Sonett, „das ich nicht mein nennen will, denn es war ein Aufgewärmtes[2]) theils ganz entlehnter,

1) Quasi tutte le mie tra(melo)gedie sono state ideate da me o nell' atto del sentir musica, o poche ore dopo. — 2) rifrittume di versi.

theils geplünderter und wieder zusammengestoppelter Verse des Metastasio und Ariost," — eine Art von trämelogedischem Sonett. Nach diesem Sonett versiegte die poetische Ader des jungen Vittorio, und begann nicht eher wieder zu fliessen, als 13 Jahre später, da er schon über 25 Jahr alt war.

Am Schlusse des Jahres 1762 war Alfieri zum Studium des bürgerlichen und canonischen Rechts übergegangen. Statt des juristischen Doctorhuts bekam er aber einen Kopfausschlag, infolge dessen ihm die Kopfhaut allenhalben aufging. Die Krankheit frass ihm den Kopf kahl und er musste eine Perrücke aufsetzen, die er aber, aus Furcht vor dem Spott seiner Schulgenossen, wieder von sich schleuderte und mit Füssen trat. Um diese Zeit las er den Gil Blas, der ihn „wahrhaft hinriss." „Dies war das erste Buch, das ich nach der Aeneide des Caro von Anfang bis zu Ende durchlas." Der Unterricht im Fechten und Tanzen schlug bei dem jungen Vittorio nicht an. Für Fechtübungen war er zu schwach; das Tanzen aber, das er schon von Natur verabscheute, verleidete ihm vollends der Tanzlehrer, ein Franzose, „der jüngst erst von Paris gekommen war, und mit einem gewissen artig-unhöflichen Wesen, und unter beständigen Caricaturen in Geberden und Reden meinen angeborenen Widerwillen gegen diese Marionettenkunst vervielfachte. Dies ging so weit, dass ich nach einigen Monaten den Unterricht völlig aufgab; und ich habe nie auch nur eine halbe Menuet tanzen können, ja dies einzige Wort hat seitdem immer zu gleicher Zeit Lachen und Wuth in mir erregt; denn diese beiden Wirkungen sind es, welche immer in der Folge die Franzosen sammt ihrem ganzen Wesen, das nichts als eine unaufhörliche und oft schlecht getanzte Menuet ist, in mir hervorgebracht haben." Franzosenabscheu war Alfieri's zehnte Muse. In seiner Schrift „Misogallo" (Franzosenhasser) liess er diesem Abscheu die Zügel schiessen. Und doch drappirte er seine tragische Muse nach den Falten der französisch-classischen Tragödie; und doch trabte sein tragischer Pegasus im Geschirr des französischen Tragödienpassgängers.

Der grosse Patriot, durch Energie, Strenge, mannhaften Geisteserust, römisch-republicanisches Eisen in Blut und Galle — grosse tragische Begabung, bei allen Gewaltsamkeiten und Miss-

begriffen über Wesen und Wirkung der Tragödie, zum hervorragendsten Tragiker seiner Nation berufen, giebt, offenherzig wie er durchweg ist, Aufschluss über seinen in so zarter Jugend gefassten Widerwillen gegen jenes Volk. „Ich schreibe grösstentheils jenem Tanzmeister diese ungünstige, und vielleicht etwas übertriebene Stimmung zu, die sich mir im Innersten meines Herzens von der französischen Nation befestigt hat, welche übrigens auch angenehme und wünschenswerthe Eigenschaften besitzt.[1]) Aber die ersten in diesem zarten Alter eingewurzelten Eindrücke verlöschen nie wieder, und vermindern sich schwer mit den Jahren; die Vernunft bekämpft sie, aber es bedarf immer eines Kampfes, um leidenschaftslos zu urtheilen, und vielleicht gelangt man doch nicht dahin. Noch zwei andere Dinge finde ich, wenn ich meine anfänglichen Ideen mustere, die mich seit meinem Knabenalter zu einem Anti-Franzosen gemacht haben. Ich befand mich noch zu Asti im väterlichen Hause, und meine Mutter hatte noch nicht die dritte Ehe geschlossen, als die Herzogin von Parma, eine geborene Französin, die von Paris kam oder dahin ging, durchreiste. Dieser Zug der Herzogin und ihrer Damen und Frauen, sämmtlich mit jenem Roth bemalt, dessen sich die Französinnen allein bedienten, und wovon ich nie etwas gesehen hatte, traf meine Phantasie wunderbar, und ich sprach nach mehreren Jahren noch davon, indem ich die Absicht und Wirkung eines so bizarren, lächerlichen und der Natur der Dinge zuwiderlaufenden Putzes durchaus nicht begreifen konnte; weil, wenn wegen Krankheit oder Trunkenheit oder aus sonst einer Ursache, ein menschliches Gesicht sich dieses widrigen Roths bedient, ein jeder es nach Möglichkeit verbirgt oder wenn er es merken lässt, sich dem Gelächter oder Mitleid preisgiebt. Diese französischen Fratzen liessen einen dauernden und tiefen Eindruck von Missfallen und Abscheu gegen den weiblichen Theil dieser Nation in mir zurück. Ein zweiter Keim des Abscheus, der in meinem Herzen gegen sie aufsprosste, war dadurch erzeugt worden, dass, als ich viele Jahre nachher die Geographie lernte und auf der Karte die gewaltige Verschiedenheit des Umfangs und der Bevölkerung wahrnahm, die zwischen England oder Preussen

1) Che pure ha anche delle piacevoli e ricercabili qualità.

und Frankreich Statt findet, zugleich aber, so oft von den Kriegsbegebenheiten gesprochen wurde, immer hörte, dass die Franzosen bald zu Wasser bald zu Lande geschlagen worden; wozu noch kam, dass man mir in meiner frühesten Kindheit erzählt hatte, dass die Franzosen mehrmals Herren der Stadt Asti gewesen, und dass sie zuletzt, sechs- oder siebentausend Mann und mehr an der Zahl, wie Memmen, ohne den geringsten Widerstand, zu Gefangenen gemacht worden, nachdem sie sich vor ihrer Verjagung gewohnter Weise recht anmassend und tyrannisch betragen; — alle diese verschiedenen Umstände vereinigt, und so zu sagen, auf dem Gesichte jenes Tanzmeisters ausgedrückt, von dessen Caricatur und Lächerlichkeit ich schon oben gesprochen habe, liessen für immer jene Mischung von Abscheu und Verachtung gegen diese unausstehliche Nation in meinem Herzen zurück."

Das 7. Capitel dieser Epoche meldet die gesetzmässige Befreiung des 14jährigen Jünglings von der Vormundschaft und seinen Eintritt in die erste Abtheilung der Akademie. „Dieser neue Zustand, in einem Alter von 14 Jahren Herr meines Vermögens zu seyn, liess mich gewaltig die Hörner erheben und meine Phantasie verlor sich ins Unendliche." Der junge Akademiker hatte inzwischen den Ehrentitel eines Magister artium erhalten. In Wissenschaften und Kenntnissen fühlte er sich so weit gediehen, dass er auch das Bischen armselige Toscanisch wieder verlernte, das er „in diesen zwei oder drei Jahren lächerlicher Studien von Humaniora und unsinniger Rhetorik hatte hineinbringen können" Statt dessen füllte das Französische dergestalt meinen leeren Kopf, dass ich mich in einem Anfall von Fleiss — in die 36 Bände der Kirchengeschichte von Fleury stürzte und sie fast alle mit grossem Eifer durchlas ... Von der Kirchengeschichte warf ich mich von neuem auf die Romane und las dieselben mehreremale wieder, unter andern „Les mille et une nuits."

Im Jahre 1764 legte der 14jährige majorenne Erbherr eines standesmässigen Vermögens und gräfliche Magister artium eine bemerkenswerthe Probe von Willenstrotz und Starrheit des Charakters ab. Als jüngster Zögling auf der Akademie sollte er ohne Begleitung seines Kammerdieners nicht ausgehen. Da er wieder-

holt gegen diese Vorschrift verstiess, bekam er nach jedem neuen Ausflug verschärften Stubenarrest. „Ich bestärkte mich immer mehr in meiner Hartnäckigkeit, nimmermehr um meine Loslassung bitten zu wollen, und so voller Wuth und Trotz wäre ich, wie ich glaube, eher verfault, als dass ich je gebeten hätte. Fast den ganzen Tag schlief ich, gegen Abend stand ich auf aus dem Bette, liess mir ein Polster an den Kamin legen, streckte mich darauf, und da ich das gewöhnliche Essen der Akademie, das man mir aufs Zimmer schickte, nicht annehmen wollte, so kochte ich mir an meinem Feuer selbst Polenta u. a. solche Gerichte. Ich liess mich nicht mehr kämmen, ich zog mich nicht an und war einem Wilden ähnlich geworden. Mir war untersagt aus der Stube zu gehen, aber meine auswärtigen Freunde liess man zu mir mich zu besuchen; die treuen Gefährten meiner Spazierritte. Ich aber lag taub und stumm, und gleichsam ein todter Körper da und antwortete nichts, was man mir auch sagte. So brachte ich ganze Stunden zu, die Augen auf die Erde geheftet, von Thränen angefüllt, ohne jedoch eine einzige zu vergiessen."

Ein Eigenwille, hart wie der Schleifstein, woran die Dolche des Harmodius und Aristogeiton geschliffen werden; die Harmodius-Dolche wenigstens, die der Tragiker seine Helden sprechen lässt. Er selbst zeichnet seinen Knabencharakter mit folgenden Strichen: „Prüfe ich leidenschaftslos und mit Wahrheitsliebe diese meine erste Jugend, so glaube ich darin unter so vielen Verkehrtheiten eines brausenden, beschäftigungslosen, unerzogenen und ungebundenen Alters einen gewissen natürlichen Hang zur Gerechtigkeit, Billigkeit und zum Edelmuth zu erblicken, die mir die Elemente eines freien oder der Freiheit würdigen Wesens scheinen." [1] Den „natürlichen Hang zum Edelmuth" offenbart der Zug, dass er nie in seiner eleganten Kutsche fuhr, weil seine Freunde, die keine hatten, beständig zu Fusse gehen mussten; ferner darin, dass er seine Reitpferde, deren er sich in einem Jahre acht angeschafft hatte, seinen Schulfreunden zur Verfügung stellte.

Das 10. Capitel der Knabenepoche trägt an der Stirne geschrieben: „Die erste Liebelei" [2] des 15jährigen Alumnen. Der

1) Vita p. 67 f. — 2) Primo amoruccio.

Gegenstand derselben war die junge Gattin des ältern Bruders eines seiner Cameraden und Reitgenossen. „Diese Dame war eine Brünette voll Feuer und einem gewissen Trotz, der grosse Gewalt über mich ausübte. Die Symptome dieser Leidenschaft — äusserten sich in mir damals in folgender Weise. Mich beherrschte eine tiefe und hartnäckige Schwermuth; stets suchte ich den geliebten Gegenstand auf, und floh ihn, wenn ich ihn kaum gefunden [1) .... Als wir vom Lande zurückgekehrt waren, lief ich ganze Tage an alle Ecken der Stadt, um sie auf dieser oder jener Strasse, auf den öffentlichen Spaziergängen vorübergehen zu sehen. Sie nennen zu hören vermochte ich nicht, geschweige denn von ihr zu sprechen; mit einem Worte, ich erfuhr alle jene Wirkungen und noch einige andere, die unser göttlicher Lehrer dieser himmlischen Leidenschaft, Petrarca, so richtig und so glühend geschildert hat." Glühend? Ja, wie die Eiskräpfchen der Chinesen, die in einem am Flugfeuer gebackenen Teige als Füllsel ein Stückchen Eis bergen, im Munde heiss schmecken, verschluckt aber, im Innern eine erkaltende Empfindung zurücklassen. Alfieri's, des 15jährigen, primo amoruccio mag noch petrarkisch geglüht haben. Seine zweite, dritte, vierte Liebe glich der ersten nur darin, dass die Lauren sämmtlich verheirathete Frauen waren, aber keine Charfreitagsliebe [2) einflössten und empfanden wie Petrarca's Laura; deren Liebe vielmehr auch am Charfreitag nach den Fleischtöpfen Aegyptens Verlangen trug.

Im September 1766 stellte sich unser Stiftzögling zur ersten Musterung seines Regimentes in Asti. „Ich erfüllte dabei pünktlich alle Pflichten meines Aemtchens, das ich verabscheute, da ich mich an jene Kette stufenweiser Abhängigkeit, welche Subordination heisst, durchaus nicht gewöhnen konnte." Er schliesst die Knabenepoche mit der Bemerkung: „Um Alles in zwei Worte

---

1) Aehnlich schildert Racine's junger Hippolyt der Aricia seine Liebe:
„Dich flieh' ich, wo du bist; dich find' ich, wo du fehlst."
Présente je vous fuis; absente je vous trouve. A. II. sc. 2.

2) Petrarca's Liebe, die unendlich hohe,
War leider unbelohnt und gar zu traurig,
Ein Herzensweh, ein ewiger Charfreitag.
Goethe's W. II. Sonette XVI.

zu fassen: diese acht Jahre meines Jugendalters bestanden in nichts weiter als in Krankheit, Müssiggang und Unwissenheit."

Die dritte Epoche, das Jünglingsalter, kündigt sich in der Ueberschrift so an: „Umfasst zehn Jahre von Reisen und Ausschweifungen.[1]" Ueber seine Sprachkenntnisse (1766) sagt Alfieri: „So war das Bischen, was ich in meinem armseligen Kopfe etwa dachte und zusammensetzte, nur in französische Lumpen gehüllt ... Einige lächerliche Denkwürdigkeiten, die ich über diese meine Reise zusammenstoppelte, waren französisch, und das Alles herzlich schlecht ... Italienisch verstand ich aber noch viel weniger, und so erntete ich die ersten nachtheiligen Früchte der Geburt in einem Amphibienlande, und der daselbst genossenen trefflichen Erziehung." Auf der Turiner Akademie nämlich, wo er, berichtetermassen, weniger gründlichen, als grindlichen Kopfstudien obzuliegen alle Musse hatte. Befremdlich bei einem 17jährigen Cavalier, Musensohn und künftigen Dichter ist die Stumpfheit gegen alles Sehenswerthe in Kunst und Alterthümlichkeiten, die unser junger Reisende bei diesem ersten Ausflug an den Tag legte. In Florenz besuchte er zwar die Gallerie und den Palast Pitti, „Alles jedoch mit vielem Verdruss, ohne den geringsten Sinn für das Schöne, besonders in der Malerei, da mein Auge für die Farben ganz stumpf war . . . Das Grabmal des Michelangelo in der heiligen Kreuzkirche war einer von den wenigen Gegenständen, die mich anzogen, und über das Andenken dieses so hochgepriesenen Mannes stellte ich einige Betrachtungen an." Wobei er schwerlich ahnen mochte, dass ihm seine letzte Geliebte, die Gräfin v. St. Albans, geb. Gräfin Stolberg, sein Grabmal zwischen den Mausoleen der beiden grössten Republikaner und zweier der mächtigsten Geister der neuern Zeiten anweisen würde, zwischen Niccolo Machiavelli und Michelangelo Buonarroti. Sie waren beides nicht bloss durch Schrift und Bildwerk, sondern durch thatenreiches Wirken, Leiden und Selbstaufopferung für's Vaterland. Ihre Lustreisen bestanden in Einkerkerungen; Machiavelli's Marstall von Vollblutpferden beschränkte sich auf ein Folterpferdchen (eculeo), das er aber weidlich tummelte, und beider Liebschaften, Machiavelli's und Michelange-

1) Abbraccia dieci anni di viaggi, e dissolutezze.

lo's, concentrirten sich in der einzigen Leidenschaft, in der glühendsten Liebe für Italien, für die Freiheit und Befreiung ihres Vaterlandes, die sie nicht bloss mit begeistertem Redeschwung, die sie mit ihrem Thatenschweiss und ihrem Herzblut erkämpfen halfen. Als Entgelt setzte ihnen freilich keine Maitresse, aber die Nation selbst ein Grabesdenkmal, an welchem sie noch jetzt, es segnend, mit dem Herzen einer trauernden Geliebten kniet und fürderhin knieen wird.

Alfieri erklärt seine damalige Gesinnung gegen sein unglückliches Vaterland bei seiner Vorliebe für England wie folgt: „Ich hatte über zwei Jahre mit Engländern zusammengelebt, hatte allenthalben ihre Macht und ihren Reichthum preisen hören, und ihren politischen Einfluss gesehen; auf der andern Seite erblickte ich Italien völlig todt, die Italiener getrennt, schwach, herabgewürdigt und dienstbar, und so schämte ich mich gewaltig ein Italiener zu seyn und zu scheinen, und mochte in meinem Thun und Wissen nichts mit ihnen gemein haben.“ [1]) Und vor lauter gewaltiger Scham über sein Vaterland wirft er sich aus den Armen einer Maitresse in die der andern, und kehrt mit 15 englischen Vollblutpferden in sein geschmähtes Vaterland zurück.

In Neapel war sein lebhaftestes Vergnügen die burleske Musik im neuen Theater, aber auch diese Töne liessen in seiner Seele eine tiefe Melancholie zurück. Den König Ferdinand IV., der damals erst 15 oder 16 Jahr alt war, fand Alfieri, bei seiner Einführung am Hofe, in seiner ernsten Haltung den drei anderen Souverainen, die er bis dahin gesehen hatte, völlig ähnlich. Diese drei waren „mein bester König Karl Emanuel, ein Greis; der Herzog von Mantua, Statthalter in Mailand, und der Grossherzog von Toscana, Leopold, ebenfalls noch sehr jung. Ich begriff schon damals sehr deutlich, dass alle Fürsten nur einerlei Gesicht haben, und dass alle Höfe nur ein Antichambre sind.“ Das Bekenntniss über seinen damaligen Gemüthszustand lautet dahin, dass er nicht den geringsten entschiedenen Hang zu irgend etwas als zur beständigen Melancholie verspürte. Erst viele Jahre nachher sah er ein, dass seine Unzufriedenheit einzig aus dem Be-

1) e nulla delle cose loro non voleva nè praticar, nè sapere.
Vita p. 78.

dürfniss, ja aus der Nothwendigkeit entsprang, zu gleicher Zeit das Herz mit einer würdigen Liebe und den Geist mit irgend einer edlen Arbeit zu beschäftigen; und so oft ihm eines von beiden fehlte, war er unempfänglich für das andere, und empfand Ekel und Uebersättigung und ein unaussprechliches Missbehagen. Muse, Maitresse und Reitpferd blieben die drei unzertrennlichen noblen Passionen des tyrannenmörderischen Tragikers mit dem Brutus-Dolch in der Federpose.

Während seines zweiten Aufenthaltes in Rom ward er dem Papste Clemens XIII. vorgestellt. „Ein schöner Greis von einer ehrwürdigen Majestät, welche, verbunden mit dem prachtvollen Local des Palastes von Montecavallo, dergestalt auf mich wirkte, dass mir das übliche Niederfallen und Fussküssen nicht den geringsten Widerwillen erregte, obgleich ich die Kirchengeschichte gelesen hatte und den wahren Werth dieses Fusses wohl kannte.“ [1])

In Venedig brachte er viele Tage ganz einsam zu, ohne aus dem Hause zu gehen und ohne etwas zu thun, als am Fenster zu stehen, von wo aus er einer jungen Dame, die ihm gegenüber wohnte, Zeichen machte und einige Worte mit ihr wechselte. „Den Rest des langen Tages brachte ich theils schlafend hin, theils träumend, ohne zu wissen was, sehr häufig auch weinend, ich weiss nicht warum, ohne jemals Frieden finden, noch die Ursache, die mir ihn trübte oder raubte, ergründen oder nur vermuthen zu können.“ Er litt an der tragischen Influenza. Wie wunderthätige Bilder aus heiler Haut prophetisch zu schwitzen anfangen, so vergiessen junge, unbewusste Tragiker Thränen anticipando auf Conto der Schnupftücher, die sie dermaleinst zu bewässern berufen sind. Unser Selbstschilderer erklärt das Phänomen physikalisch aus Einflüssen der Atmosphäre und ihrer Niederschläge: „Einige Jahre nachher überzeugte ich mich, dass dies ein periodischer Anfall bei mir war, der alle Jahre im Frühling, bald im April, bald auch bis zum Ende des Junius stattfand, je nachdem Herz und Geist gerade mehr oder minder leer und müssig sind.“ Von einem Tragiker in der Knospe gewiss eine auffällige Erklärung solcher ahnungsvoll unwillkürlichen Thrä-

1) e sapessi il giusto valere di quel piede.

nenstimmungen aus den Gesetzen der Thaubildung und ähnlicher atmosphärischer Niederschläge. Unser Goethe, der umgekehrt — und das ist offenbar die naturgemässe Poetenentwickelung — in der Jugend ein grosser Dichter und erst im Alter ein Naturforscher, aber auch dies nur inkraft dichterischer Anschauung war — Goethe erklärt uns jenes unbestimmte Wehmuthsgefühl aus dunklen Seelengeheimnissen, deren innerster Grund und Aufschluss in ihrem Zusammenhange und Einklang mit der Naturseele ruht." Nach-Gefühl [1]) ist das herrliche Gedichtchen des grössten Lyrikers der Naturseelen- und Seelennatur-Poesie überschrieben. „Nachgefühl", das aber aus derselben Quelle entspringt, woraus auch die poetischen Vorgefühle fliessen: aus der Natur der Seele nämlich, als sich erkennender und verinnerlichter Naturseele; abgespiegelt in Beider Seelenspiegel: dem empfindungsfeuchten Menschenauge, worin der gefeierte italienische Tragiker nur die Tropfen beschlagener Wassergläser oder Fensterscheiben erblickte. „Diese materielle Beschaffenheit, von der ich glaube, dass sie bald mehr bald weniger fast allen Menschen von zarten Nerven gemein ist, hat in der Folge allen Stolz auf das wenige Gute, das ich vielleicht zu Zeiten hervorgebracht, in mir ausgelöscht und vertilgt, wie sie denn auch die Scham über das Schlechte, das ich gewiss in viel reicherem Maasse und vornehmlich in meiner Kunst verschuldet habe, grossen Theils gemindert hat; da ich mich vollkommen überzeugt habe, dass es nicht in meiner Macht war, in den gegebenen Zeiten anders zu han-

---

1) „Wenn die Reben wieder blühen,
Rühret sich der Wein im Fasse;
Wenn die Rosen wieder glühen,
Weiss ich nicht, wie mir geschieht.

Thränen rinnen von den Wangen,
Was ich thue, was ich lasse;
Nur ein unbestimmt Verlangen
Fühl' ich, das die Brust durchglüht.

Und zuletzt muss ich mir sagen,
Wenn ich mich bedenk' und fasse,
Dass in solchen schönen Tagen
Doris einst für mich geglüht."

W. I. S. 47 f.

deln." [1]) Die Menschenseele also dem blinden Naturfatum unterworfen. Der Menschengeist, der Golem des „sich ewig verschlingenden und sich ewig wiedergebärenden Ungeheuers!" Und das wäre das Naturevangelium eines tragischen Dichters im 18. Jahrh., wogegen der Prometheus des grossen attischen Tragikers vor dritthalbtausend Jahren sein Veto eingelegt? Der Menschenbildner als Menschenbefreier, der die Thonklumpen, den tyrannischen Naturmächten zum Trotz, aus den Banden der dumpfen Naturnothwendigkeit und aus der Zwinggewalt der brutalen Materie befreite, seine Kunstgebilde durchwirkend und durchlichtend mit himmlischem Feuer. Dem Prometheus des Aeschylos, dem Urhelden aller Befreiungstragik — der Befreiung aus dem Naturbanne eines fatalistischen Gesetzes von tauben Stoffen und blinden Kräften — eifere der tragische Dichter nach und überlasse die Naturalisirung alles Lebendigen den Gott- und Geistverlassenen Naturforschlern, die den Odem Gottes aus allen Erscheinungen und Naturgesetzen herauspumpen und, umgekehrte Exorcisten, den Geist Gottes aus der Welt austreiben, und den Teufel Legio, den Teufel des Materialismus, als Heerde Säue, der Welt in den Leib bannen. Der Dichter, der tragische vor Allen, hat die Weisung, die Welt und ihre Gesetze, ja die Materie selbst, als Geist von Gottes Geiste, als Offenbarung eines Gottgedankens, einer Gottesidee, zu begreifen und zu verkünden. Gegen die blindzwingenden Naturgesetze, gegen diese Tyrannen, gegen die Tyrannei einer fatalistisch-bewusstlosen Naturnothwendigkeit kehre er den Dolch der Melpomene als seinen Brutus-Dolch. Was ist denn der Grund der tragischen Tyrannenschuld, wenn nicht eben der blinde Dämon rachgieriger Selbstsucht? Der Dämon der Materie, das vernunftlose Wollen mit Teufels Gewalt, „die Welt als Wille"? Der kathartische Befreiergeist der Tragödie bricht diesen starren Willen, und errichtet auf dessen Trümmern eine

1) Questa mia materialità, che credo pure in gran parte essere commune, un po' più un po' meno, a tutti gli uomini di fibra sottile, mi ha poi col tempo scemato e annullato ogni orgoglio del poco bene ch' io forse andava alle volte operando, come anche mi ha in gran parte diminuito la vergogna del tanto più male che avrò certamente fatto, e massimo nell' arte mia; essendomi pienamente consciuto che non era quasi in me il potere in quei dati tempi fare altrimenti. Vita p. 90.

Welt des vernünftigen Wollens um Gottes willen. Ein tragischer Dichter, auf dem dieser Geist nicht ruht, der von diesem Geiste nicht erfüllt und beseelt ist, mag seine Helden um Tyrannen herumschleichen lassen, als eben so viele Mörosse, den Dolch im Gewande, — eine ächte Tragoedia in Tyrannos, eine wirkliche und wahrhaftige Befreiungs-, eine Prómetheus-Tragödie, was jede wahre Tragödie ihrem innersten Geiste nach seyn muss, wird ein solcher Dichter sein Lebtag nicht zuwegebringen.

Alfieri muss der Wahrheit gemäss berichten, dass er weder auf dieser ersten Reise, noch auf der zweiten, die er mehr als zwei Jahre später unternahm, den Vorsatz oder Einfall gehabt, er wollte oder könnte jemals theatralische Werke schreiben. Er hörte fremde Arbeiten mit Aufmerksamkeit an, aber ohne irgend eine Absicht, ja ohne den geringsten Antrieb zur Production zu fühlen. Er fühlte sich sogar mehr zur Komödie als zur Tragödie hingezogen, ob er gleich von Natur vielmehr zum Weinen als zum Lachen geneigt war.[1] Die Tragödien, die ihm unter den französischen — und er kannte bisher keine anderen — am meisten gefielen, waren Phädra, Alzira und Mahomed.

1767. Paris enttäuschte ihn gewaltig. Die Dürftigkeit und Barbarei der Bauart, die lächerliche armselige Pracht der wenigen Häuser, die Paläste seyn wollen, der Schmutz und Gothicismus der Kirchen, das vandalische Ansehen der damaligen Theater, und schlimmer als Alles, die ganz abscheulich geformten, bekleisterten Gesichter der höchst hässlichen Weiber; alle diese Dinge wurden keineswegs gemildert von der Schönheit so vieler Gärten, der Eleganz und Lebhaftigkeit der bewundernswürdigen öffentlichen Spaziergänge, dem guten Geschmack und der unendlichen Menge schöner Kutschen, der erhabenen Façade des Louvre, den unzähligen und fast sämmtlich guten Schauspielen u. s. w.

Nach einer Vorstellung bei Hofe durch den Sardinischen Gesandten reiste Alfieri gegen die Mitte des Januars 1768 nach London ab. Er versichert, dass, nach vielen Reisen durch Europa, die einzigen Länder, die eine beständige Sehnsucht in

---

1) ancorché per natura mia fossi tanto più inclinato al pianto che al riso.

ihm zurückliessen, England und Italien geblieben sind. Auf einem Abstecher nach Holland gerieth der 19jährige Vergnügungsreisende bei seinem Aufenthalt im Haag endlich in die Gewalt der Liebe, die ihn bis dahin nicht hatte erreichen noch fesseln können. Jene erste Liebe in Turin scheint er, inbetracht ihrer erfolglosen Schwärmerei, nicht mitzuzählen. „Eine schöne, seit einem Jahre verheirathete Dame (— sein Ideal! —), ausgestattet mit vielen natürlichen Reizen, züchtiger Schönheit und einer anziehenden Offenheit, traf mich aufs lebhafteste in meinen Innersten . . . Ich war gefangen, fast ohne mich dessen zu versehen, auf eine fürchterliche Weise; so dass ich schon auf nichts Geringeres dachte, als mich nie wieder, weder lebendig noch todt, vom Haag zu entfernen, da ich überzeugt war, ohne sie nicht leben zu können". . . Gleichzeitig knüpfte er ein Freundschaftsband mit dem Portugiesischen Minister in Holland, Don José d'Acunha. Diesem hatte er die erste Anregung zum Studium der ausgezeichnetesten italienischen Dichter, Prosaisten und Philosophen zu danken; insbesondere des unsterblichen Niccolo Machiavelli, „von dem ich nichts weiter kannte, als den blossen Namen, verdunkelt und entstellt von jenen Vorurtheilen, womit er in unseren Schulen gekennzeichnet wird, ohne dass seine Herabwürdiger ihn gelesen und verstanden, wenn sie ihn ja mit Augen gesehen haben." Unser Freund wiederholt die Versicherung: dass er nie in seinem Geiste und Herzen eine Sehnsucht nach den Studien, und nie jenen Drang, jene Gährung schöpferischer Ideen fühlte, als nur in den Zeiten, wo sein Herz heftig von Liebe ergriffen war. Seine Arbeitslampe erlosch, wenn ihm nicht Amor, wie dem Anakreon, das Liebesöl aufgoss. Ein Dichterherz ist berufsgemäss ein liebebedürftiges und liebeseliges Herz, aber infolge seiner poetischen Natur und Stimmung, nicht umgekehrt; nicht dass es zu schöpferischem Dichten erst mit Amors Pfeilspitze buchstäblich gekitzelt werden müsste; als sey die poetische Ader gleichbedeutend mit „Ochsenziemer", oder mit Horazens und Petron's „nervus in inguine", und als ob die poetische Fruchtbarkeit, gleich der Liebesgöttin, aus dem *γόνος* des entmannten Uranos entspränge.

Die Trennung von der verheiratheten Geliebten wollte unser vom künftigen „Bockspieldichter" (Tragodos) den Bock anticipi-

rende Tragiker nicht überleben. Er liess sich eine Ader schlagen, um die Binde dann abzureissen und zu verbluten, und nur den vereinten Bemühungen seines treuen Dieners Elias und seines Freundes d'Acunha gelang es, in dem vor Liebe verzweifelnden Selbstmörder uns den Selbstbiographen zu erhalten.

Nach zweijähriger Abwesenheit kehrte Alfieri in seine Heimath zurück (1769), mit dem Entschlusse, in Ermangelung einer Geliebten, sich der Philosophie in die Arme zu werfen, welcher bekanntlich Romeo, in gleichem Alter, einen Strick an den Hals wünschte, wenn sie ihm zu keiner Julia verhelfen könne. Alfieri's Leseschriften bestanden damals ausschliesslich aus französischen Büchern. Er versuchte es mit Rousseau's Heloise und ging mehrmals daran. „Aber ob ich gleich von Natur einen sehr leidenschaftlichen Charakter hatte, und eben damals heftig verliebt war“ (Nachwehen seiner holländischen Liebe), „so erblickte ich doch in diesem Buch so viel Manier, so viel Gesuchtes, so viel Affectation der Empfindung und so viel Kälte des Herzens, dass ich es nie dahin brachte, den ersten Band zu beendigen. Einige andere von seinen politischen Schriften, wie den Contrat social, verstand ich nicht, und liess sie desshalb liegen. Von Voltaire zogen mich die prosaischen Sachen ungemein an, aber seine Verse verursachten mir Ueberdruss und Langweile. Seine Henriade las ich daher nur stückweis; die Pucelle nicht viel mehr, weil das Obscöne mich niemals ergötzt hat, und einige von seinen Tragödien. Montesquieu dagegen las ich von Anfang bis Ende wohl mit bedeutendem Vergnügen und vielleicht auch mit einigem Nutzen. Der „Esprit“ des Helvetius machte ebenfalls einen tiefen, aber nicht angenehmen Eindruck auf mich. Aber das Buch der Bücher für mich, das mir in diesem Winter Stunden des Entzückens und der Seligkeit gewährte, war Plutarch; die Biographien wahrhaft grosser Männer. Einige derselben, wie Timoleon, Cäsar, Brutus, Pelopidas, Cato und andere las ich wohl vier- und fünfmal wieder, unter so heftigen Ausrufungen, Thränen und Entzückungen, dass, wer mich in einem Nebenzimmer behorcht hätte, mich gewiss für närrisch gehalten haben würde.“

Im Mai 1769 trat Alfieri als philosophischer Abaris, auf einem Pfeil reitend, auf Amor's Liebespfeil nämlich, seine zweite Entdeckungsreise an nach jungen, schönen, im ersten Jahr ver-

heiratheten Frauen. Unterweges las er den Montaigne. Statt der lateinischen Citate las er geradezu „eselhaft“ [1]) unten die Uebersetzung in den Noten. Sogar die im Montaigne vorkommenden häufigen Bruchstücke der vorzüglichsten italienischen Dichter übersprang er, weil es ihm einige Anstrengung gekostet haben würde, sie gut zu verstehen. „So gross war meine ursprüngliche Unwissenheit, und dann die Entwöhnung dieser göttlichen Sprache, die ich mit jedem Tage mehr verlernte.“ Der Fall möchte beispiellos scheinen, dass ein in den nothwendigsten Anfangsstudien so weit zurückgebliebener zwanzigjähriger Musenzögling, dass ein noch im reifen Jünglingsalter so verdrossener Lernkopf gleichwohl bestimmt war, den höchsten Gipfel der italienischen tragischen Kunst zu erklimmen. Ein solches träge Emporstreben findet sein Gleichbild nur in dem des Faulthiers (Bradypus), das Monate braucht, um einen Baum zu erklettern, und in dessen instinctivem Drange es doch liegt, des Baumes äussersten Wipfelpunkt zu erklimmen.

„Bei meiner Anwesenheit in Wien“ — erzählt unser Plutarch seiner selbst — „hätte ich leicht zu der Bekanntschaft und dem Umgang des berühmten Dichters Metastasio gelangen können. — Aber ausserdem, dass ich von Natur unbeugsam war, war ich auch ganz in's Französische versunken, und verschmähte jedes italienische Buch und jeden italienischen Autor . . . Dazu kam, dass ich den Metastasio zu Schönbrunn in den kaiserlichen Gärten der Maria Theresia die übliche Kniebeugung mit einer so knechtisch freundlichen und schmeichlerischen Miene hatte machen sehen; und ich, den Plutarch in meinem jugendlichen Kopfe, übertrieb dergestalt, was ich in der Abstraction als wahr erkannt hatte, dass ich nie eingewilligt hätte, mit einem Dichter Freundschaft und Umgang zu hegen, der sich dem von mir so glühend verabscheuten Despotismus vermiethet oder verkauft hatte.“ . . .

„Beim Eintritt in die Staaten des grossen Friedrich, die mir eine ununterbrochene Wachstube zu seyn schienen [2]), fühlte ich meinen Hass gegen das abscheuliche Soldatenhandwerk, die ab-

1) e asinescamente leggeva a dirittura la nota. — 2) che mi parvero la continuazione di un solo corpo di guardia. p. 115.

scheulichste und einzige Basis der willkürlichen Gewalt [1]), die immer die nothwendige Folge so vieler Tausende von bezahlten Satelliten ist, sich verdoppeln und verdreifachen." Wem verdanken denn aber die meisten Helden Plutarch's ihren Ruhm, ihre Unsterblichkeit, ihren Ehrenplatz in Plutarch's Biographien? Wem denn, wenn nicht jenen Satelliten eben und ihrem „abscheulichen Soldatenhandwerk"? Sonderbar! Der für Plutarch's Helden schwärmende Enthusiast und Tragiker in der Eierschale verabscheut die Herrscher und Kriegshelden seiner Zeit, die sich doch ebenfalls an Plutarch's grossen Männern begeistert und zu deren Nacheiferern geschult und gebildet hatten.

„Ich ward dem Könige vorgestellt," erzählt Alfieri weiter. „Bei seinem Anblick empfand ich keine Regung weder der Bewunderung noch der Hochachtung, wohl aber der Entrüstung und der Wuth" [2]); die auch der Kampfstier beim Anblick des rothen Mantels, den ihm der Toreador entgegenhält, empfindet, wie der Möros der italienischen Tragödie beim Anblick eines Purpurmantels. „Der König sagte mir die üblichen vier Worte; ich beobachtete ihn tief, indem ich ehrfurchtsvoll meine Augen auf die seinigen heftete, und dankte dem Himmel, dass er mich nicht als seinen Sclaven hatte geboren werden lassen." Jeder von den Sclaven dieses Königs hatte doch die Freiheit, selig zu werden nach seiner Façon; während von den Sclaven der kleinen Piemontesischen Majestät Niemand, insbesondere kein begüterter Edelmann, nach seiner Façon reisen, ja den Fuss ausser Landes setzen durfte, ohne seines Königs Erlaubniss, deren Erlangung unserem Conte Alfieri so erschwert wurde, dass er in Verzweiflung seinen ganzen Besitzstand gegen ein Jahrgeld seiner Schwester überliess. In dem despotischen Preussenkönig Friedrich, der seine grosse Seele in die Worte ausseufzte: „Ich bin es müde, über Sclaven zu herrschen", glühte ein tieferes Freiheitsgefühl, ein erhabnerer Sinn für die Freiheitsbestimmung der Menschheit, als Alfieri's sämmtliche Freiheitshelden zu erschwingen vermöchten mit allen ihren Theaterdolchen. Der Tyrannenfresser verlässt Berlin gegen die Mitte des Novembers 1769, in demselben Jahre, wo die Emi-

1) quel infame mestier militare, infamissima e sola base dell' autorità arbitraria. — 2) ma d'indegnazione bensì e di rabbia.

lia Galotti des Sclaven Lessing entstand, der keinen geeigneteren Schauplatz für die Infamien meuchelmörderischer Familien-Entehrung finden konnte, als den Hof eines kleinen italienischen Tyrannen; und der wenige Jahre vorher in seinem unvergleichlichen, mitten im abscheulichen „Soldatenhandwerk“ entworfenen Lustspiel keinen wohlthätigeren Schutzgenius für ein deutsches frei- und edeldenkendes Liebespaar wählen konnte, als Preussens grossen König. Weit mehr von einer wilden Begierde nach zügelloser Ungebundenheit beherrscht, als beseelt von wahrhaftem Freiheitsdrange, verliess der Tyrannen- und Soldatenverächter die „grosse preussische Kaserne mit dem ihr gebührenden Abscheu.“ [1]) Ihm gefiel „Copenhagen“ hauptsächlich auch desshalb, weil es nicht Berlin und nicht Preussen war; ein Land, das einen widrigern und traurigern Eindruck in mir zurückgelassen, als irgend ein anderes . . . Jene unaufhörlichen Soldaten, ich kann noch jetzt, nach so vielen Jahren, nicht daran denken, ohne auf's Neue dieselbe Wuth zu empfinden, die mir ihr Anblick damals verursachte.“ [2]) Hat es denn nicht auch Befreiungs-Armeen gegeben? Sind denn nicht auch Schlachten im Dienste der Freiheit und Cultur geschlagen worden? O des blindwüthenden Soldatenverabscheuers! Wie gut hätte ihm, dem ungeschulten, nach wilden Ehen wild umherschweifenden, vom Teufel der inneren Leere und frühfaulen Blasirtheit umhergetriebenen italienischen Kleinstaatsjunker, wie gut hätte ihm ein Bischen von der preussischen Mannszucht gethan! Die Harmodius-, die Brutus-Dolche in Ehren, so fallen doch die Schwerter von Marathon, Salamis und Platää noch ganz anders in's Gewicht auf der Waagschale der Völkerbefreiung und Weltcultur; so wirft das Schlachtschwert von Leuthen und Rossbach doch auch ein ganz anderes entscheidendes Gewicht in jene Schale. Ein Schlachtschwert, das den ersten tödtlichen Streich gegen das französische Maitressen- und Hof-

1) Uscii di quella universal caserna prussiana — aborrendola qnanto bisognava. p. 116. — 2) Onde la principal ragione per cui non mi dispiacca Copenhaghen si era il non esser Berlino nè Prussia: paese, di cui niun altro mi ha lasciato una più spiacevole e dolorosa impressione . . . Ma quei perpetui soldati, non li posso neppur ora, tanti anni dopo, ingoiare senza sentirmi rinnovare lo stesso furore che la loro vista mi cagionava in quel punto.

schranzenregiment, die französische Sittenlosigkeit, Entartung, Lüderlichkeit, und all die tonangebenden Skandale der bis in's Mark verfaulten französischen Gesellschaft führte; Zustände, die, wenn sie nicht schon die Barbarei sind, diese in ihrem Schoosse tragen. Ja, als befreiungsverwandte, mit den Schlachten von Marathon, Salamis und Platää befreiungsverwandte Schlachten sind auch die von Leuthen und Rossbach zu preisen, zum Heile der Freiheit, der staatlichen wie der Denkfreiheit und Cultur, mithin zum Heile der Völkerwohlfahrt, gelieferte Schlachten, wie jene unsterblichen des Griechenvolkes: denn sie befreiten Europa von der Barbarei gallischer Frivolität und Unzucht, die in der schamlosesten aller Despotenphrasen: L'État c'est moi, ihren barbarisch knechtendsten, von asiatischer Eigenmachtswillkühr trunkensten Ausdruck fand. Und Befreierschlachten für Deutschland vorzugsweise, das sie den Klauen jener schwarzen Schaaren, jener gehörnten Teufel entrissen, die in majorem Dei gloriam die Völker entmenschen, und den Menschengeist zu Vogt'scher Affenschande bestialisiren wollen, um durch die mit Höllenfragen stumpfsinnig geschreckten und geängstigten Fürsten die Massen desto ungestrafter ausbeuten und beherrschen zu können. Cultur- und Freiheitsschlachten im höchsten Sinn und in ihren letzten Folgen, recht eigentliche Marathonschlachten, waren ferner auch jene grössten, durch Preussens Waffenausschlag siegreichen Feldschlachten, die den furchtbarsten, völkerfeindlichsten und freiheitsmörderischsten, den als Bonapartismus eingefleischten Despotismus, niederschlugen: Die Völkerbefreiungsschlachten von Leipzig und Waterloo. Und die Preussenschlacht par excellence, die jüngste, die grösste folgenreichste Fortschrittsschlacht der neueren Zeiten, die Freiheit- und Einheitschlacht von Königgrätz, bewies sie nicht nach allen Seiten hin ihre weltgeschichtliche Cultur- und Freiheitsmission? Nicht blos durch die innerhalb des Siegergebietes erfolgte, die Nationaleinheit eines freien Deutschlands begründende Neugestaltung. Sichtbarer und einleuchtender noch offenbart sich jene heilbringende Befreiungsmission der grössten Preussenschlacht in dem Staatengebiete des Besiegten, dem sie die Erkenntniss in die Knochen wetterte: dass seine Staatsmächtigkeit, ja sein staatlicher Bestand, nicht durch eine autokratische Machtconcentration, sondern einzig und allein durch die politisch-

bürgerliche Freiheit seiner Völker in der umfassendsten und fundamentalsten Bedeutung des Wortes bedingt sey. Nun wird sich zeigen, ob diese Erkenntniss wirklich und wahrhaftig, mit voller ehrlicher Ueberzeugung dem Besiegten bis in die innersten Gelenke der markfaulen, von der Preussenschlacht durchschüttelten Knochen gedrungen; und ob er nunmehr die zu politischer Freiheit aufgerüttelten Kräfte mit aller Macht zusammennehmen wird, um sein Erbübel, den Kopf des Bandwurms, der sich schier unabreissbar in seinen Eingeweiden festgebissen hat: die confessionelle Knechtschaft, die im Concordat verbriefte und besiegelte Jesuitenherrschaft, aus seinem Innern auszustossen. Ausstossen oder nicht — in jedem Falle wird das Schicksal des Besiegten die in Einheit erstarkte Freiheit des deutschen Volkes nur befestigen, und solchergestalt die hohe, sieggekrönte Cultur- und Freiheitsmission der glorreichen Preussenschlacht bezeugen. Von der ehrlichen Wiedergeburt zur Freiheit versteht sich das von selbst. Ein Rückfall aber der österreichischen Monarchie in die Klauen jesuitisch-feudaler Knechtschaft würde nur die Wirkung der grossen Preussenschlacht als die jener schrecklichsten Blitzstrahlen offenbaren, welche den Erschlagenen äusserlich unversehrt lassen, und doch innerlich zermalmen. Darauf sind jedoch die gewaltigen, für die Zukunft des deutschen Volkes, ja der Volksfreiheit überhaupt, entscheidenden Folgen der Schlacht von Königsgrätz keineswegs beschränkt. Sie traf zwei Fliegen mit Einer Klappe. Sie erschütterte den östlichen und westlichen Despotismus zugleich. Letzteren als imperialen, aus den Fetzen des ersten Kaiserreichs stümperhaft zusammengeflickten Bonapartismus, durch dessen klaffende Risse die Todesschäden zum Vorschein kommen, die weder ferrum noch ignis, weder Chassepot noch Kugelspritze heilt. Das Alles und noch weit mehr hat „die grosse preussische Kaserne“ zu Stande gebracht, der unser Soldatenverflucher aus Asti „mit dem ihr gebührenden Abscheu“ den Rücken wandte; haben die „unaufhörlichen Soldaten“ [1]) erkämpft, die der grosse Preussenkönig eigens für Sadowa eingeschult, und wer weiss für welche Cultur- und Befreiungsschlachten noch, die in der Zeiten Hintergrunde schlummern. Welche poetischen, welche

1) i perpetui soldati.

tragischen Befreiungsthaten kann Friedrich's d. Gr. geschworener Todfeind, der Savoyarde, dessen „abscheulichem Soldatenhandwerk", das freilich die Brutusdolche unter das alte Eisen wirft, entgegensetzen? Ein Glück jedenfalls, dass der Brutus-Tragiker von Asti nicht mehr lebt. Er würde als antipreussischer Agitator bei der schwäbischen Demokratie unter den Preussen fürchterlich aufräumen und als Preussenfresser den Dr. Frese überfresen oder überfressen.

Ende März (1770) reiste Alfieri von Kopenhagen nach Schweden ab, das ihm ausnehmend gefiel. Die gemässigte und einigermaassen abgewogene Regierungsform Schwedens, welche doch eine halbe Freiheit durchschimmern liess, weckte seine Neugier, sie gründlich kennen zu lernen. Aber unfähig für jede ernste und anhaltende Geistesthätigkeit, studirte er sie nur im Umriss. Er begriff indessen genug davon, um zu erkennen, dass wegen der Armuth der vier votirenden Classen, der äussersten Verderbtheit des Adel- und Bürgerstandes, wodurch es Russland und Frankreich möglich wurde, sich durch Bestechungen Einfluss zu erkaufen, weder Eintracht unter den Ständen, noch Nachdruck in den Beschlüssen, noch eine wahre ausdauernde Freiheit stattfinden konnte. Schweden in seiner wilden Rauheit ist eins von den europäischen Ländern, die ihm am meisten gefallen, und die meisten phantastischen, melancholischen und zugleich erhabenen Ideen in ihm erweckt haben, da ein gewisses ungeheueres unnennbares Stillschweigen in dieser Atmosphäre herrscht, in der man gleichsam ausser dem Erdkreis zu seyn glaubt. [1]) Diese Bemerkung ist vielleicht die einzige bei Alfieri, die von einer tieferen poetischen Naturanschauung zeigt.

Von Russland heisst es: „kaum setzte ich den Fuss in dieses asiatische Lager regelmässig gereihter Baracken, als mir Rom, Genua, Venedig und Florenz einfielen und ich zu lachen anfing. Und was ich auch nachher an diesem Orte sah, alles hat diesen ersten Eindruck immer mehr bestätigt; und ich trug die kost-

1) Nella sua salvatica ruvidezza quello è uno dei paesi d'Europa che mi siano andati più a genio, e destate più idee fantastiche, malinconiche, ed anche grandiose, per un certo vasto indefinibile silenzio che regna in quell' atmosfera, ove ti parrebbe quasi di essere fuori del globo.

bare Lehre davon, dass er nicht werth ist, gesehen zu werden." Ausgenommen die Bärte und Pferde war ihm Alles unter diesen als Europäer maskirten Barbaren dergestalt missfällig, dass er während seines fast sechswöchentlichen Aufenthalts Niemand mochte kennen lernen. „Ja nicht einmal jener berühmten Selbstherrscherin, Catharina der Zweiten, wollte ich mich vorstellen lassen, und ich sah nicht einmal das lebhafte Angesicht dieser Fürstin, von der die Fama in unseren Tagen sich müde posaunt hat. Als ich nachher mich selbst prüfte, um den wahren Grund eines so unnöthigen widerspenstigen Benehmens aufzufinden, überzeugte ich mich bei mir selbst, dass es reine Intoleranz eines unbeugsamen Charakters und lauterer Hass des Tyrannen in abstracto war." [1]) Das trifft den Nagel auf den Kopf. Kann aber der Tyrannenhass in abstracto jemals zu einem poetisch-tragischen Pathos erglühen? — „Da ich nun nach einer fünf- oder sechsjährigen Herrschaft dieser philosophischen Klytämnestra (Catharina II.) die Nation in einer so völligen Knechtschaft fand, und die vermaledeite Soldatenbrut auf dem Thron von Petersburg vielleicht noch mehr als auf dem Thron von Berlin herrschen sah: so war dies ohne Zweifel die Ursache, die mich diese Völker so tief verachten und ihre verbrecherischen Beherrscher so unendlich verabscheuen liess." Abstracter Hass, abstracter Abscheu, abstracte Wuth, bersten allesammt vor Abstraction. Wie Antigone muss aber auch der Dichter fühlen: „Nicht mit zu hassen, mit zu lieben bin ich da." Der Dichter hasst eben nur aus Liebe; er hasst das Schlechte, Böse, Selbstsüchtige, aus Liebe zum Guten, Schönen und Göttlichen. Er hasst das Gehässige, den Hass in Abstracto, das Hässliche schlechthin. Aus seinem Hasse selbst lodert das verzehrende Feuer der Liebe.

„Ich verwünsche Preussen und Reussen und alle" — wüthet der abstracte Hass fort — „die unter erlogener Menschenbildung sich von ihren Tyrannen mehr als Bestien misshandeln lassen." Mit solchem Wuthschaum vor dem Munde trifft der abstracte

1) un odio purissimo della tirannide in astratto. p. 122. Ein abstracter Hass, dem Alfieri in seiner berühmten Schrift ‚Della Tirannide', dem Zeug- und Waffenhause seiner Tragödien, die Zügel schiessen liess.

Tyrannenhasser wieder in Berlin ein, nach einer vierwöchentlichen Reise, „der abscheulichsten, langweiligsten und lästigsten, die je gemacht werden kann, die Fahrt in den Orcus mit eingeschlossen, der nimmermehr finsterer, unfreundlicher und unwirthlicher seyn kann." Homer in seiner Nekyia, Dante in seiner Höllenfahrt, traten selbst diese an mit einem Dichterherzen voll barmherziger Menschenliebe für die trauervollen Schatten und Seelen der Verdammten. Auf dem Schlachtfelde von Zorndorf musste der Tragiker in herba „die traurige, aber nur zu wahre Betrachtung anstellen, dass die Sclaven nur geboren sind die Erde zu düngen." Die Freien etwa nicht? Aber auch die sogenannten Sclaven düngen nicht blos die Erde; sie düngen auch die Weltgeschichte für die Saat der Freiheit, mit den Freien in die Wette. Eine Saat, traun, des Schweisses und Blutes der Edlen werth; eine Saat, die selbst der Sclavendünger adelt und die von ihm durchtränkte Wahlstatt zum geweihten Boden künftiger Freiheitsparadiese segnet.

Das Jahr 1771 steht in den Annalen der Selbstbiographie verzeichnet als merkwürdig durch den „zweiten heftigen Liebesanfall in London." [1]) Alfieri's glühender Tyrannenhass kommt nur seiner feurigen Liebesinbrunst für schöne, wo möglich noch in den Flitterwochen stehende Tyranninnen gleich. Er entbrannte bei seinem zweiten Aufenthalt in London von so unaussprechlicher Leidenschaft, dass ihm noch jetzt bei der Erinnerung davor schaudert, wiewohl er sich zur Zeit, da er dies niederschrieb, bereits in dem ersten Froste des neunten Lustrums (45 Jahre) befand. Die Geliebte in ihrem Hause zu besuchen, verbot die Sitte. Ueberdiess war ihr Gemahl so eifersüchtig, als man jenseits der Alpen nur seyn kann und mag. Alfieri konnte daher jene schöne Engländerin nur im Hause der Fürstin von Mosserano sehen, mit welcher sie gemeinschaftlich eine Loge in der italienischen Oper gemiethet hatte. „In der unseligen Vorstellung, unausbleiblich umkommen zu müssen, wenn ich sie verlassen sollte, gerieth mein Geist dergestalt ausser sich, dass ich bei dieser Gelegenheit nicht anders verfuhr als Jemand, der nichts zu verlieren hat." Das bedeutet in der Liebessprache: er be-

---

1) secondo fierissimo intuppo amoroso in Londra. Ep. terz. c. 10.

suchte die schöne Lady heimlich [1]) in ihrer Wohnung und als sie ihr Gemahl auf's Land gebracht hatte, in ihrem Landhause, wo er jedesmal die Nacht zubrachte, wenn der Gemahl, der bei der Garde diente, in London wegen der Musterung anwesend seyn musste. Wenn unser nachmaliger Brutusdichter die Geliebte einen Tag nicht sehen konnte, lebte er „in ununterbrochener Raserei, eben so unbeschreiblich als unglaublich für Jeden, der sie nicht selbst erfahren.“ [2]) In seinen Tragödien blieb dieses Liebesfeuer nur als kalte Asche zurück. Nicht blos die Schilderung des Liebesaffects, kein einziges Pathos in seinen Trauerspielen verräth diese Raserei der Leidenschaft. Seine tragischen Dichtungen scheinen nur die ausgekühlte Lava des Feuerspeiers. In der Selbstbiographie dagegen liefert er ein Gemälde dieses Liebesabenteuers, eines Casanova würdig. Wir verweisen die Auszüge unter die Noten-Arabesken. [3]) Dort mögen sie als Saum- und

1) Quelle mie introduzioni di contrabbando. — 2) Io viveva in un continuo delirio, inesprimibile quanto incredibile da chi provato non l'abbia. — 3) Ich fand nicht anders Ruhe, als wenn ich unablässig ging, ohne zu wissen wohin; kaum hatte ich mich gesetzt, um zu ruhen, zu essen oder zu versuchen, ob ich schlafen könnte, sogleich musste ich unter entsetzlichem Schreien und Heulen wieder aufspringen, und wenn die Stunde nicht erlaubte auszugehen, trieb ich mich wie ein Besessener wenigstens im Zimmer herum. Ich hatte mehrere Pferde, und unter diesen auch jenes in Spa gekaufte, das ich nach England überschaffen lassen. Auf diesem Pferde beging ich zum Entsetzen der verwegensten Reiter jenes Landes die tollkühnsten Streiche, indem ich die höchsten und breitesten Hecken und gewaltige Gräben und Barrieren, so viel ich deren ansichtig ward, mit demselben übersprang. An einem von den Vormittagen, die zwischen dem einen und andern Besuch auf jenem ersehnten Landgute innelagen, ritt ich mit dem Marchese Caraccioli spazieren, und wollte ihn sehen lassen, wie trefflich mein bewunderungswürdiges Ross setzen könne; und da mir eine der höchsten Barrieren ins Auge fiel, die einen weiten Anger von der Landstrasse trennte, trieb ich es im Carriere dagegen an. Allein da ich nur halb bei mir selbst und wenig aufmerksam war, dem Pferde zur rechten Zeit die gehörige Hülfe und die Hand zu geben, stiess es mit den Füssen an den Zaun, und Ross und Reiter stürzten über einander auf die Wiese. Das Pferd sprang zuerst wieder auf, dann ich; und ich glaubte mir keinen Schaden gethan zu haben. Meine thörichte Liebe hatte meinen Muth vervierfacht, und ich schien recht geflissentlich jede Gelegenheit aufzusuchen, den Hals zu brechen. So sehr daher auch mein Freund Caraccioli, der auf der Strasse jenseit der so übel von mir

Falbelverzierungen an der Tunica und dem Mantel seiner tragischen Muse prangen. In einer innern Beziehung zum Charakter

übersprungenen Barriere geblieben war, mir zurief, nichts weiter zu thun, sondern den natürlichen Ausgang der Wiese aufzusuchen, um wieder zu ihm zu kommen, so wusste ich doch wenig, was ich that, lief hinter dem Pferde her, das Miene machte über die Wiese laufen zu wollen, ergriff zu rechter Zeit die Zügel, schwang mich wieder auf, trieb es spornend aufs neue gegen die Barriere, und setzte hinüber zu meiner und meines Rosses Ehrenrettung. Aber mein jugendlicher Stolz genoss nicht lange dieses Triumphs, denn als ich einige Schritte langsam gemacht, und Leib und Seele sich nach und nach abkühlten, fing ich an einen entsetzlichen Schmerz in der linken Schulter zu spüren; und wirklich war sie ausgerenkt und das Schlüsselbein gebrochen. Der Schmerz nahm zu, und die wenigen Meilen, die ich von meiner Wohnung entfernt war, wurden mir gewaltig lang, ehe ich sie Schritt vor Schritt zu Pferde zurücklegte. Der Chirurgus kam und nachdem er mich ziemlich lange gemisshandelt hatte, erklärte er, alles wieder eingerichtet zu haben, legte den Verband um, und befahl mir an, im Bette zu bleiben. Wer die Liebe kennt, stelle sich meine Wuth und Raserei vor, mich so an das Bett gefesselt zu sehen, als jener selige Tag anbrach, der zu meiner zweiten Wallfahrt nach dem Landgute festgesetzt war. Die Verrenkung meines Armes war am Sonnabend früh geschehen; ich geduldete mich diesen Tag und den Sonntag bis gegen Abend, und diese wenige Ruhe gab meinem Arme einige Stärke und meinem Herzen noch kühneren Muth. Als es sechs Uhr war, wollte ich daher auf alle Weise aufstehen, und was auch mein Quasi-Hofmeister Elias sagen mochte, ich setzte mich, so gut es ging, allein in eine Postchaise, und ging meiner Bestimmung entgegen. Das Reiten ward mir unmöglich, wegen der Schmerzen am Arm, und weil der sehr fest angelegte Verband mich hinderte. Da ich aber bis zum Landhause in der Kutsche mit dem Postillon nicht fahren durfte noch konnte, entschloss ich mich, den Wagen in einer Entfernung von ungefähr zwei Meilen zurückzulassen, und ging den Rest des Weges zu Fuss, den einen Arm verbunden und den anderen unter dem Mantel mit dem Degen in der Faust, da ich zu Nacht allein in das Haus eines Andern nicht als Freund ging. Das Stossen des Wagens hatte indess den Schmerz in der Schulter erneuert und verdoppelt, und den Verband dermassen losgemacht, dass sich die Schulter in der Folge nie völlig hat einrichten lassen. In meinen Gedanken war ich dennoch der glücklichste Mensch auf Erden, da ich dem Gegenstande meiner Sehnsucht entgegeneilte. Endlich langte ich an, und mit nicht geringer Anstrengung (denn da ich keinen Vertrauten hatte, konnte mir niemand zu Hülfe kommen) gelang es mir endlich die Staketen des Parks zu übersteigen, um hinein zu kommen; denn das Pförtchen, das ich das erstemal angelehnt fand, war dies zweitemal durchaus nicht

seiner Dichtungen, wie bei Goethe z. B., stehen Alfieri's Liebesverhältnisse nicht. Das Beseligende dieser Leidenschaft glaubte

---

aufzumachen. Der Mann war wie gewöhnlich wegen der Revue am Montag früh schon diesen Abend nach London gegangen, um dort zu übernachten. Ich kam demnach bis zum Hause, fand sie, die meiner harrte, und ohne dass sie oder ich lange darüber nachdachte, dass ich das Pförtchen verschlossen gefunden, welches sie selbst schon mehrere Stunden früher geöffnet hatte, verweilte ich bis zur anbrechenden Morgenröthe. Dann ging ich auf dieselbe Weise zurück, in der festen Meinung, von keiner lebendigen Seele gesehen worden zu seyn, kam auf dem nämlichen Wege wieder zu meinem Wagen, stieg ein, und langte gegen sieben Uhr des Morgens wieder in London an, von doppelten Schmerzen gequält, denn ich hatte sie verlassen, und meine Schulter war um vieles verschlimmert. Aber mein Gemüthszustand war so thöricht und wahnsinnig, dass ich um nichts besorgt war, was auch kommen mochte, wiewohl ich alles voraussah. Ich liess mir vom Chirurgus den Verband wieder fest machen, ohne der Wiedereinrichtung oder Ausrenkung weiter zu erwähnen. Am Dienstag Abend, da ich mich etwas besser befand, wollte ich nicht länger zu Hause bleiben, und ging ins italienische Theater in die gewöhnliche Loge des Fürsten von Masserano, der mit seiner Gemahlin daselbst war, welche beide, da sie mich für halb gelähmt und bettlägerig hielten, sehr verwundert waren, mich nur mit dem Arm in der Binde zu sehen.

Ich stand indess da, dem Scheine nach ruhig, und hörte auf die Musik, die tausend schreckliche Ungewitter in meinem Herzen aufregte; aber mein Gesicht war wie gewöhnlich wahrer Marmor. Da hörte ich plötzlich oder glaubte zu hören, dass Jemand, der mit einem Andern vor der verschlossenen Logenthür zu streiten schien, meinen Namen nannte. Ich springe ganz mechanisch nach der Thür, öffne und schliesse sie hinter mir in einem Nu, und vor meinen Augen steht der Gemahl meiner Dame, der darauf wartete, dass ihm von einem der gewöhnlichen Logenschliesser, die sich zu dem Ende in den englischen Theatern auf den Galerien aufhalten, die verschlossene Loge geöffnet werden sollte. Diesem Zusammentreffen hatte ich schon oft entgegengesehen, und da ich schicklicher Weise ihn nicht zuerst auffordern konnte, hatte ich es mehr als irgend etwas auf der Welt gewünscht. Mit Blitzesschnelle zeigte ich mich ausserhalb der Loge; wir wechselten diese wenigen Worte: „Hier bin ich", rief ich, „wer sucht mich?" — „Ich suche Sie", antwortete er, „denn ich habe Ihnen etwas zu sagen." — „Lassen Sie uns gehen", gab ich zur Antwort, „ich bin bereit, Sie zu hören." — Und ohne weiter etwas hinzuzufügen, gingen wir augenblicklich aus dem Theater. Es mochte (nach ital. Rechnung) dreiundzwanzig ein halb Uhr seyn, denn in den längsten Tagen des Mai fangen in London die Theater gegen zweiundzwanzig Uhr an. Aus dem Theater von Haymarket gingen wir durch einige lange Strassen

er vielmehr aus seinen das politische Freiheitspathos vorzugsweise athmenden Tragödien verbannen zu müssen. Alfieri war

---

nach dem Park von St. James, wo man durch ein Gitter auf eine weite Wiese kommt, welche Greenpark heisst. Hier zogen wir, als es fast schon zu dunkeln anfing, in einem abgelegenen Winkel, ohne ein Wort zu sagen, die Degen. Es war damals üblich auch im Frack einen Degen zu tragen, daher hatte ich ihn bei mir; er aber war kaum vom Lande angekommen, als er zu einem Schwertfeger gegangen war, um sich damit zu versehen. Auf der Mitte der Strasse Pallmall, die uns nach dem Park von St. James führte, warf er mir zwei oder dreimal vor, ich sey mehrmals heimlich in seinem Hause gewesen, und fragte mich nach dem wie. Aber trotz des Wahnsinns, der mich beherrschte, hatte ich die vollkommenste Geistesgegenwart, und obwohl ich im Innersten meines Herzens fühlte, wie gerecht und heilig die Entrüstung meines Gegners sey, antwortete ich doch weiter nichts, als: „Dem ist nicht also; wenn Sie es aber glauben, so bin ich da, Ihnen Rechenschaft zu geben." Er dagegen behauptete es wiederholentlich, und gab mir vornehmlich von meinem letzten Besuch auf dem Landgute so richtig jeden einzelnen Umstand an, dass ich, der zwar immer antwortete, „dem ist nicht also", doch vollkommen wohl einsah, dass er von allem aufs pünktlichste unterrichtet sey. Endlich schloss er mit den Worten: „Weshalb wollen Sie leugnen, was mein Weib selbst mir gestanden und erzählt hat?" — Diese Wendung machte mich irre und ich antwortete (wiewohl ich Unrecht daran that, und es nachher bereute): „Wenn sie es gestanden hat, werd' ich es nicht leugnen." — Allein ich stiess diese Worte aus, weil ich es bereits müde war, bei dem Leugnen einer so offenbaren und vollkommen wahren Sache zu beharren; eine Rolle, die mir im Angesicht eines von mir beleidigten Gegners widerstrebte; und nur, um wo möglich die Dame zu retten, hatte ich mir diese Gewalt angethan. Dies war unser Gespräch gewesen, bis wir zu dem bezeichneten Orte kamen. Aber als er beim Ziehen des Degens bemerkte, dass ich den Arm in der Binde trug, hatte er die Grossmuth mich zu fragen, ob mich das nicht hindern würde mich zu schlagen. Ich dankte ihm dafür und antwortete, dass ich es nicht hoffte, und griff ihn sogleich an. Ich bin immer ein sehr schlechter Fechter gewesen; schlug mich daher auch hier ausser allen Regeln der Kunst wie ein Verzweifelter, und die Wahrheit zu gestehen, ich ging darauf aus, mich tödten zu lassen. Ich bin wenig im Stande zu beschreiben, was ich that, aber ich muss tüchtig auf ihn losgegangen seyn, weil ich anfangs die Sonne, die eben unterging, grade in den Augen hatte, so dass ich fast nichts sah, und in etwa sieben oder acht Minuten war ich dergestalt vorgedrungen und er zurückgegangen, und hatte beim Zurückgehen eine solche Wendung genommen, dass ich nun die Sonne gerade im Rücken hatte. So hämmerten wir lange auf einander los, indem ich unaufhörlich meine Streiche auf ihn führte und er

nicht der Dichter, um, wie Sophokles, die Staatsidee mit dem himmlischen Feuer der tragischen Grazie zu durchhauchen; oder,

unablässig sie abwehrte; und ich urtheile, dass er mich nicht tödtete, weil er nicht wollte, ich aber ihn nicht tödtete, weil ich nicht konnte. Endlich versetzte er mir beim Pariren eines Hiebes einen andern; er hatte mich am rechten Arm zwischen der Faust und dem Ellbogen getroffen, und zeigte mir sogleich an, dass ich verwundet sey; ich hatte nichts davon bemerkt, und wirklich war die Wunde nicht von Bedeutung. Er senkte darauf zuerst die Spitze auf die Erde, erklärte, dass er Satisfaction habe, und fragte mich, ob ich sie auch habe. Ich antwortete, dass ich nicht der Beleidigte sey und dass es auf ihn ankomme. Darauf steckte er den Degen ein, und ich that ein Gleiches. Er ging sogleich weg, ich aber blieb noch ein wenig, um zu sehen, was es mit meiner Wunde auf sich habe. Da ich aber bemerkte, dass mein Kleid der Länge nach aufgeschlitzt war, und weder grossen Schmerz noch einen bedeutenden Blutlauf spürte, achtete ich es mehr für eine Schmarre als für eine Wunde. Da ich übrigens mir mit dem linken Arm nicht helfen konnte, so würde es mir unmöglich gewesen seyn, mir den Rock allein auszuziehen. Ich begnügte mich daher mit Hülfe der Zähne schlecht genug mir ein Tuch um den rechten Arm zu wickeln und festzuknüpfen, um so den Blutverlust zu mindern. Alsdann ging ich aus dem Park, die Strasse Pallmall wieder zurück, und als ich an dem Theater vorbeikam, das ich drei Viertelstunden zuvor verlassen hatte, und beim Lichte einiger Gewölbe sah, dass weder Kleid noch Hände blutig waren, machte ich das Tuch mit den Zähnen vom Arme los, und bekam, weil ich keinen Schmerz weiter fühlte, thörichter und kindischer Weise Lust, ins Theater und in die Loge, aus der ich entwischt war, zurückzugehen. Gleich beim Hineintreten wurde ich vom Fürsten von Masserano gefragt, warum ich mich so wunderlicher Weise aus seiner Loge geschlichen, und wo ich gewesen sey. Da ich sah, dass von dem kurzen vor der Loge stattgehabten Wortwechsel nichts gehört worden war, sagte ich, mir sey plötzlich eingefallen, dass ich mit Jemanden sprechen müsste, und desshalb sey ich so fortgegangen; weiter sagte ich nichts. Aber so sehr ich mir auch Gewalt anthat, mein Gemüth befand sich in der äussersten Bewegung, indem ich daran dachte, was die Folge eines solchen Handels seyn könnte und welche Leiden alle meiner Geliebten bevorständen. Ich ging daher nach einer Viertelstunde fort, ohne zu wissen, was ich aus mir machen sollte. Als ich aus dem Theater war, fiel mir ein (weil die Wunde mich am Gehen nicht hinderte,) mich zu einer Schwägerin meiner Dame zu begeben, die uns begünstigte, und in deren Hause wir uns schon einigemal gesehen hatten.

Aber bei Beschreibung dieser seltsamen Wirkungen einer englischen Leidenschaft sieht die italienische Eifersucht sich genöthigt zu lächeln; so verschieden sind die Leidenschaften in verschiedenen Charakteren und

wie Schiller, solche Conflicte, sey's auch nur von aussenher, mit der idealen Flamme erhabener Liebesschwärmerei poetisch zu verklären. Alfieri's Tyrannenhass brennt, gleich Virgil's Höllenfeuer, in schwarzen Flammen, und schluckt, dieser Farbe gemäss, jeden lichten Liebesstrahl sofort ein. Alfieri's Antigonen singen umgekehrt: Nicht mit zu lieben, mit zu hassen bin ich da.

Das eilfte Capitel dieser Epoche, „Fürchterliche Enttäuschung" überschrieben, giebt so viel Aufschluss über die Sitten der Zeit, den Liebescharakter der englischen Damen — natürlich jener Zeit — und zugleich auch über den unseres im Zaubergarten einer britischen Alcina oder Armida herumtaumelnden piemontesischen Cavaliers, dass wir mit den Auszügen nicht kargen dürfen; sie aber gleichfalls im Flachrelief unterhalb als Chronique scandaleuse in Form einer Sockelornamentik anbringen wollen. [1])

---

Klimaten, und besonders unter so ganz verschiedenen Gesetzen. Jeder italienische Leser erwartet hier Dolche, Gift, Misshandlung oder wenigstens Einkerkerung des Weibes, und ähnliche Aeusserungen gerechter Wuth. Nichts von dem allen. Der englische Ehemann, obgleich er sein Weib nach seiner Art unendlich liebte, verlor keine Zeit mit Schmähungen, Drohungen, Wehklagen. Gleich stellte er jene Augenzeugen ihr gegenüber, die sie leicht von der unleugbaren Thatsache überführten. Am Dienstag Morgen verhehlte der Mann seinem Weibe nicht, dass er sie von dem Augenblick an nicht mehr als die seine betrachte und dass die förmliche Scheidung ihn bald von ihr befreien solle.

1) Der wahre Verlauf der Dinge am vorigen Tage war aber pünktlich folgender: Als mein getreuer Elias jenen Boten auf einem von Schweiss triefenden und ganz abgetriebenen Pferde hatte ankommen sehen, der so wiederholentlich ihm angeboten, mir augenblicklich den überbrachten Brief zuzustellen, war er sogleich ausgegangen mich aufzusuchen. Zuerst hatte er mich beim Fürsten v. Masserano gesucht, wohin er glaubte, dass ich gegangen sey, dann bei Caraccioli, die beide einige Meilen weit aus einander wohnten, und darüber hatte er mehrere Stunden hingebracht; endlich auf dem Rückwege nach meiner Wohnung, die in Suffolkstreet, nahe am Haymarket war, wo das italienische Theater ist, fiel ihm ein nachzusehen, ob ich dort sey; wiewohl er es nicht glaubte, da ich den verrenkten Arm in der Binde trug. Kaum war er ins Theater getreten und hatte die Logenwärter, die mich genau kannten, nach mir gefragt, als ihm gesagt ward, dass ich vor zehn Minuten mit dem und dem hinaus gegangen sey, der mich ausdrücklich in der Loge, wo ich gewesen, aufgesucht habe. Elias war (wiewohl nicht durch mich) aufs vollkommenste

von meiner verzweifelten Liebe unterrichtet; er hatte daher kaum den Namen dessen, der mich aufgesucht, gehört, und den Brief damit in Verbindung gebracht, als er sogleich über alles Licht bekam.

Da nun Elias wohl wusste, wie ungeschickt ich im Fechten sey, und einsah, dass noch überdiess der linke Arm mich hindern müsse, betrachtete auch er mich unfehlbar als einen todten Mann und lief sogleich nach dem Park von St. James; aber da er sich nicht nach Greenpark wandte, fand er uns nicht. Indess ward es Nacht und er war gezwungen, wie jeder andere den Park zu verlassen. Da er nicht wusste, was er thun solle, um über mein Schicksal ins Klare zu kommen, begab er sich nach dem Hause meines Gegners, in der Meinung, dort etwas erfahren zu können, und kommt, vielleicht weil er bessere Pferde vor seiner Miethkutsche als mein Gegner hatte, oder weil dieser in der Zwischenzeit noch an irgend einem andern Ort gewesen war, gerade in dem Augenblick bei der Thür desselben an, wo auch dieser nach Hause kommt. Er sah ihn deutlich mit dem Degen zurückkehren, sich ins Haus stürzen, und sogleich die Thür verschliessen lassen, in Mienen und Geberden höchst bestürzt. Immer mehr befestigte sich Elias in dem Verdacht, dass er mich umgebracht habe, und da er weiter nichts thun kennte, war er zu Caraccioli gelaufen und hatte ihm angezeigt, was er wusste und was er besorgte.

Sobald ich mich nach einem so peinlichen Tage durch mehrere Stunden des süssesten Schlafs gestärkt, und meine beiden Schäden, von denen die Verletzung der Schulter mich immer heftiger, die Wunde am Arm aber immer weniger schmerzte, so gut wie möglich wieder hatte verbinden lassen, eilte ich sogleich zu meiner Dame zurück, und brachte den ganzen Tag bei ihr zu. Mittelst der Bedienten erfuhren wir, was ihr Gemahl that, dessen Haus, wie gesagt, der Wohnung der Schwägerin, bei welcher meine Dame sich gegenwärtig aufhielt, ganz nahe lag. Ob ich gleich in meinem Herzen alle unsre Leiden mit der nahen Ehescheidung als geendigt betrachtete, und obwohl ihr Vater (den ich schon seit mehreren Jahren sehr wehl kannte) diesen Mittwoch sich bei seiner Tochter einfand, und bei ihrem Missgeschick sich mit ihr Glück wünschte, dass sie wenigstens in der zweiten Ehe, wie er sich ausdrückte, sich mit einem würdigen Manne verbinden werde, so entdeckte ich trotz dem allen eine düstere Wolke auf der schönen Stirn meiner Dame, die mir irgend ein Unheil zu verkündigen schien. Sie weinte unaufhörlich und bethenerte mir stets, dass sie mich über alles liebe, dass die Schande dieser Begebenheit und die Unehre, die ihr dadurch in ihrem Vaterlande zugefallen, ihr reichlich vergütet würden, wenn sie nur immer mit mir leben könne, dass sie aber mehr als gewiss sey, dass ich sie nie zum Weibe nehmen würde. Diese ihre standhafte und sonderbare Behauptung setzte mich in wahre Verzweiflung; und da ich sehr wehl wusste, dass sie mich weder für einen Lügner noch für einen Heuchler hielt, so konnte ich dieses Misstrauen gegen mich schlechterdings nicht begreifen. In dieser peinlichen Verwirrung, wodurch alle meine Freude, sie von früh bis spät ungehindert

sehen zu können, nur zu sehr getrübt und zerstört wurde, und unter den Beängstigungen eines bereits eingeleiteten, für jeden Ehr- und Schamliebenden höchst verabscheuungswerthen Processes verstrichen die drei Tage vom Mittwoch bis zum Freitag. Am Freitag Abend endlich, da ich aufs heftigste in sie drang, um mir einiges Licht über das entsetzliche Räthsel ihrer Reden, ihrer Schwermuth und ihres Misstrauens zu verschaffen, sagte sie mir nach einem langen und heftigen Kampf, und unter Vorausschickung einer peinlichen, von dem bittersten Seufzen und Schluchzen unterbrochenen Einleitung, dass sie nur zu wohl wisse, wie sie auf keine Weise meiner würdig sey, und dass ich nie sie heirathen dürfe, noch könne, noch werde; — „denn sie habe schon früher — ehe sie mich geliebt — einen andern geliebt.“ — „Und wen?“ — fiel ich ein, indem ich sie mit Heftigkeit unterbrach. „Einen Jockey (das heisst einen Reitknecht), der im Hause — meines Mannes war.“ — „Im Hause? und wann? — o Gott ich vergehe! — aber warum mir das entdecken, Grausame? — besser war es mich zu ermorden.“ — Hier unterbricht sie mich wieder und nach und nach kommt endlich das ganze schmutzige Geheimniss ihrer unsaubern Liebe heraus; beim Hören dieser abscheulichen unglaublichen Details blieb ich kalt, starr und empfindungslos wie ein Stein. Mein würdiger Nebenbuhler von Vorreiter war in dem Augenblicke, wo wir sprachen, noch immer in dem Hause des Mannes; er war es gewesen, der zuerst die Schleichwege seiner liebenden Gebieterin ausgespäht hatte, er hatte meinen ersten Besuch auf dem Landgute und die Zurücklassung meines Pferdes die Nacht hindurch in der Dorfschenke auskundschaftet; und er hatte mich nebst andern vom Hause gesehen und erkannt, als ich Sonntags Abends zum zweitenmal das Landgut besuchte; er endlich hatte auch, als er von dem Duell seines Herrn mit mir und von seiner Verzweiflung gehört, sich von einer Gattin, die er so heftig liebte, trennen zu müssen, sich am Donnerstage an seinen Herrn gemacht; und um diesen zu enttäuschen, sich selbst zu rächen und die treulose Dame sammt dem neuen Nebenbuhler zu strafen, hatte der einst geliebte Reitknecht die ganze Geschichte seiner dreijährigen Liebschaften mit seiner Gebieterin haarklein eingestanden und aufgezählt, und seinen Herrn flehendlichst gebeten, um ein Weib nicht länger zu verzweifeln, deren Verlust er vielmehr als ein Glück betrachten müsse. Diese entsetzlichen und schändlichen Details erfuhr ich nachher; von ihr erfuhr ich nichts als die Sache selbst, und diese so viel möglich gemildert.

Meinen Schmerz und meine Wuth, meine verschiedenen Entschliessungen, alle falsch, verderblich und nichtig, die ich an diesem Abende fasste und wieder verwarf, meine Verwünschungen, Seufzer und Wehklagen, so wie meine Liebe, die ich bei aller Wuth und allem Schmerz noch immer bis zum Sterben für die Unwürdige hegte: alle diese Empfindungen lassen sich mit Worten nicht schildern, und noch zwanzig Jahre danach fühle ich bei dem Gedanken daran mein Blut wallen.

Ich verliess sie diesen Abend mit der Erklärung, dass sie mich aller-

dings nur zu richtig beurtheilt habe, als sie mir so oft gesagt und wiederholt, ich würde sie nie zum Weibe nehmen; und dass, wenn ich je eine solche Infamie nach meiner Verheirathung mit ihr erfahren hätte, ich sie unfehlbar mit eigner Hand umgebracht haben würde, und mich vielleicht über ihrem Leichname, wenn sie mir alsdann noch so theuer gewesen, als sie es nur zu sehr mir in diesem Augenblicke sey. Ich fügte hinzu, dass ich sie um etwas minder gering schätze, weil sie die Rechtschaffenheit und den Muth gehabt, mir freiwillig dies Geständniss zu machen, dass ich sie als Freund nie verlassen werde, und dass ich bereit sey, in irgend einem unbekannten Theile Europa's oder Amerika's mit ihr zu leben, doch dürfe sie nie mein Weib seyn oder scheinen wollen.

So verliess ich sie am Freitag Abend, und als ich bestürmt von tausend Furien am Sonnabend früh aufgestanden war, und auf dem Tisch eins von den vielen öffentlichen Blättern sah, die in London in Umlauf sind, werfe ich so zufällig meine Augen darauf, und das erste, was ich erblicke, ist mein Name. Ich sehe genauer und lese einen langen Artikel, in welchem bis auf den kleinsten Umstand und der Wahrheit gemäss meine ganze Geschichte erzählt ist; und hier lerne ich die schändlichsten und lächerlichsten Details meines Nebenbuhlers von Reitknecht genauer kennen, dessen Name, Alter, Gestalt und ausführliches von ihm selbst seinem Herrn gemachtes Bekenntniss ich angezeigt finde. Ich glaubte des Todes zu seyn, als ich es las, und sobald ich des Verstandes wieder mächtig geworden, sah ich ein und griff mit Händen, dass die Treulose mir freiwillig ein Geständniss gemacht, das bereits am Freitag Morgen der Zeitungsschreiber dem Publicum gemacht hatte. Ich übersprang jedes Ziel und Maass, lief zu ihr, und nachdem ich sie mit den bittersten, wüthendsten und nichtswürdigsten Ausdrücken, in welche sich unaufhörlich Liebe, tödtlicher Schmerz und Verzweiflung mischten, gekränkt hatte, heging ich dennoch die elende Schwachheit, wenige Stunden darauf zu ihr zurückzukehren, da ich ihr doch geschworen hatte, dass sie mich nie wiedersehen sollte. Ich kam wieder und blieb den ganzen Tag da; kam den andern Tag wieder und so viele folgende, bis sie sich entschloss, England, wo sie das Märchen Aller geworden, zu verlassen und nach Frankreich zu gehen, um sich daselbst auf einige Zeit in ein Kloster zu begeben. Ich begleitete sie, und durchstrich noch verschiedene Provinzen Englands mit ihr, um unser Beisammenseyn zu verlängern, das ich verwünschte und verabscheute, und doch konnte ich mich auf keine Weise von ihr trennen. Endlich ergriff ich einen Augenblick, in welchem die Scham und der Unwille mächtiger waren als die Liebe, verliess sie in Rochester, von wo sie mit ihrer Schwägerin über Dover nach Frankreich ging, ich aber nach London zurückkehrte.

Als ich daselbst ankam, erfuhr ich, dass der Mann den Scheidungsprocess auf meinen Namen verfolgt, und mir darin den Vorzug vor unserm dritten Triumvir, seinem eigenen Reitknecht, zugestanden hatte, der sogar noch in seinen Diensten war: so wahrhaft grossmüthig und evangelisch

In Göttingen trifft unser hyperboräisirende Piemontese auf ein Eselein, worüber er sehr jubilirte.[1] „Dieses Zusammentreffen eines italienischen Esels mit einem deutschen Eselein auf einer so berühmten Universität würde mich zu irgend einem lustigen und bizarren Gedicht gereizt haben, wenn Sprache und Feder meinem Geist hätten zu Hülfe kommen können; aber meine Unfähigkeit, etwas zu Papiere zu bringen, wurde mit jedem Tage entschiedener.“ [2])

---

ist die Eifersucht der Engländer. Aber auch ich muss das Verfahren dieses beleidigten Ehegatten nicht wenig loben. Er wollte mich nicht tödten, da er es höchst wahrscheinlich konnte; noch wollte er mich an Gelde gestraft wissen, wie die Gesetze dieses Landes mit sich bringen, wo jede Beeinträchtigung ihren Tarif hat, und die Hahnreischaft oben an steht, so dass er, wenn er statt des Degens mich den Bentel ziehen lassen wollte, mich arm machen oder doch um vieles bringen konnte. Denn da die Entschädigung nach der Grösse des Schadens abgemessen wird, so hatte er, der seine Frau unaussprechlich liebte und überdiess auch von seinem Reitknecht verletzt worden war, eine Kränkung erlitten, für die ich ihn durch nichts hätte schadlos halten können, und sollte es in Zechinen geschehen, so glaube ich gewiss, dass er mich um zehn oder zwölftausend Zechinen und vielleicht noch mehr bringen konnte. Dieser wackere und gemässigte junge Mann benahm sich daher in dieser unangenehmen Sache bei weitem besser gegen mich, als ich verdient hatte. Der Process ging zwar auf meinen Namen, allein die Sache war durch die vielen Zeugnisse und durch die Aussagen der verschiedenen Personen nur zu handgreiflich, und ohne dass ich weiter in Betracht gezogen, noch meiner Abreise von England das geringste Hinderniss gemacht wurde, erfuhr ich nachher, dass die förmliche Scheidung bestätigt worden.

Vielleicht unbescheidener Weise, aber absichtlich habe ich diese ausserordentliche und für mich wichtige Begebenheit mit allem Zubehör umständlich erzählen wollen, theils weil zu jener Zeit viel Lärmen davon gemacht wurde, theils weil eine wahrhafte und genaue Zergliederung dieses Vorfalls, bei welchem ich ganz vorzügliche Gelegenheit hatte mich selbst zu erkennen und vielfach zu erproben, mir allen, die mich genauer kennen lernen mögen, ein recht vollständiges Mittel dazu an die Hand zu geben schien.

1) mi abbattei in un asinello ch'io moltissimo festigiai. — 2) Di codesto incontro di un asino italiano con un asinello tedesco in una così famosa università, ne avrei fatto allora una qualche lieta e bizarra poesia se la lingua e la penna avessero in me potuto servire alla mente, ma la mia impotenza scrittoria era ogni dì più assoluta.

Als Liebesschiffbrüchiger kehrt nun unser 23jähriger Irrfahrer über Holland, Frankreich, Spanien und Portugal in sein Vaterland zurück. In Paris, wo er „phantasirend, schwärmend, weinend und schweigend“ zum zweitenmal eintraf, vermied er den Besuch bei J. J. Rousseau, dessen eigensinnigen Stolz er scheute, und dem er „für eine halbe Unart, deren zehn zurückgegeben haben würde.“ Nicht blos sein Herz, auch sein Italienisch hatte an der Küste Albions so harte Beschädigungen erfahren, dass seine Muttersprache ihm immer unverständlicher geworden war, und er, ausser dem Metastasio, keinen italienischen Autor verstehen konnte. Mit Ausnahme von Ariosto waren ihm, dem 23jährigen, zu Italiens erstem Tragiker vorbestimmten Jüngling an der Schwelle des Mannesalters, auch jetzt noch Dante, Petrarca, Tasso, Boccaccio und Machiavelli böhmische Dörfer.

Den Weg von Saragossa nach Madrid legte er zu Fuss zurück, sein schönes Andalusisches Ross zur Seite, das ihn wie ein treuer Pudel begleitete und mit dem er sich unterhielt. Seine Leute mit dem Wagen liess er vorausgehen und folgte von Ferne mit dem Andalusier nach. In Madrid hätte er eines Abends bei einem Haar von seinem treuen Leibdiener, Elias, die famosesten Prügel erhalten. Beim Frisiren hatte ihm Elias ein Haar gezerrt. „Ohne ihm ein Wort zu sagen, springe ich auf, schneller als der Blitz, ergreife mit der Hand meinen runden Leuchter und versetze ihm damit rücklings einen so gewaltigen Schlag an den rechten Schlaf, dass das Blut auf einmal wie aus einem Born bis über das Gesicht und den Leib des Jünglings spritzte, der mir gerade gegenüber sass. . . . Dieser junge Mann glaubte, ich sey plötzlich närrisch geworden, und sprang auf, mich zu halten; aber schon war in dieser Zwischenzeit der muthige und beleidigte und schwerverwundete Elias auf mich zugesprungen, mich zu züchtigen; und er that recht. Aber ich schlüpfte mit Behändigkeit unter ihm weg und war nach meinem Degen gesprungen. . . . Doch Elias ging in vollem Zorn mir entgegen, und ich hielt ihm die Spitze auf die Brust. . . . Der ganze Gasthof war in Aufruhr; der Kellner kam heraufgerannt, und so wurde die tragikomische und an meinem Theil höchst schändliche Schlägerei geendet.“ Bei dieser Gelegenheit versichert der Biograph auf Treue und Glauben seiner aufrichtigen

Selbstbekenntnisse, dass es nie seine Absicht war, einen Bedienten als Herr zu schlagen, sondern als Mensch gegen Menschen mit ihm zu streiten.[1]) Jedenfalls trug der Gegenmensch, der fromme Elias, ein Loch im Kopfe davon, und blutete wie ein Tragödientyrann nach der Katastrophe. Und wofür? Weil er seinem Herrn ein Haar gekrümmt. Versteht ein Tragiker der Freiheit die Erleuchtung der Köpfe seines Volkes in dem Sinne, dass er einem Volkskinde, seinem Bedienten, Löcher in den Kopf mit einem brennenden Leuchter einschlägt? Oder sollte dies nur eine Uebung und Probe für den Diener seyn, sich gegen die tyrannischen Launen seines Herrn zur Wehr zu setzen? Warum griff der Herr dann aber zum Degen und liess es nicht auf eine Tracht Prügel ankommen, Mensch gegen Mensch? Von rechtswegen musste Alfieri seinem Diener den Degen übergeben, sich in den Pudermantel, wie Cäsar in die Toga hüllen, und abwarten mindestens, ob Elias zu einem Brutus reif sey. So sind aber die Freiheit schnaubenden Tragiker, besonders die standesherrlichen: wenn es ihre engere Haut gilt, so werden sie gleich aus Tyrannenmördern selbst Tyrannen, schlagen ihrem Bedienten für das geringste Versehen Löcher in den Kopf und wollen ihn dafür noch hinterdrein todtstechen. Die blinde Wuth erstreckte sich bis auf die Merkwürdigkeiten von Madrid, die unbeachtet blieben. „Weder den berühmten Palast des Escurials, noch Aranjuez, nicht einmal das königliche Schloss in Madrid, geschweige den König selbst", wollte unser Reisende sehen. Nur den schönen Spanierinnen gönnte er einen Blick, „in denen das ‚lubricus adspici' des Horaz in wahrer Fülle klingt." „Da mir aber das Wohl der Seele wieder tausendmal schätzbarer geworden war als das des Körpers, so bemühte ich mich und es gelang mir, stets die Tugendhaften zu meiden." [2]) Mit dem ‚lubricus adspici' der Nymphen der Venus vulgivaga durfte sich „das Wohl seiner Seele" immerhin abfinden, ohne Schaden zu nehmen. „Die Spanische und Portugiesische Nation sind fast noch die einzigen in Europa, die ihren Sitten treu geblieben

1) attesto che io non intendeva mai di battere il servo come padrone, ma di altercare da uomo ad uomo. — 2) io mi studiai e riuscii di sfuggire sempre le oneste.

sind, besonders in den niederen und mittleren Ständen ... In dem Volke liegt ein herrlicher Stoff, um leicht grosser Unternehmungen fähig zu werden, besonders in militärischen (von ihm doch so verabscheuten) Tugenden; denn alle Elemente dazu haben sie in vorzüglichem Maasse: Muth, Ausdauer, Ehre, Nüchternheit, Gehorsam, Geduld und Hoheit der Seele", die Herrlichste der Eigenschaften ungerechnet — die Alfieri freilich noch nicht ahnen konnte — sich selbst unter die Herrschaft einer Jesabel zu beugen, ohne Einbusse an Ehre und Hoheit der Seele — aber nur sich zu beugen, um Beide desto glorreicher abzuschütteln: die Herrschaft und die Jesabel.

Am 5. Mai 1773 kam unser fahrende Ritter nach einer dreijährigen Abwesenheit wieder in Turin an. Fällt aber auch gleich nach seiner Rückkehr zum drittenmal in die Netze der Liebe. Seine ersten Versuche in der Dichtkunst leitet er mit der Betrachtung ein: „Die äusserste und ununterbrochene Zerstreuung, die gänzliche Ungebundenheit, die Weiber, meine 24 Jahre, und die Pferde, deren Zahl ich bis auf zwölf und darüber gebracht hatte, alle diese mächtigen Hindernisse jedes erspriesslichen Unternehmens erstickten oder schläferten den schwachen Willen, ein Schriftsteller zu werden, in mir ein.

„Da ich nun so hinvegetirte in diesem unthätigen Jugendalter, ohne einen Augenblick zu haben, der mein war, oder ein Buch irgend einer Art aufzuschlagen, gerieth ich (wie es denn nicht anders seyn konnte) aufs neue in eine verderbliche Liebschaft, aus der ich erst nach unendlichen Leiden, Beschämungen uud Schmerzen wieder hervorging mit der wahren, kräftigen und feurigen Liebe zu einem thätigen und verständigen Leben, die mich seitdem nie wieder verlassen, und die mich, wenn auch nichts weiter, auf einmal den Gräueln des Ueberdrusses, der Uebersättigung und des Müssiggangs, ja ich kann sagen der Verzweiflung entzogen hat, zu der ich mich nach und nach dermassen hingerissen fühlte, dass, wenn ich mich nicht in eine anhaltende und glühende Geistesthätigkeit gestürzt hätte, für mich keine Rettung gewesen wäre, dass ich nicht noch vor dem dreissigsten Jahre närrisch geworden oder ins Wasser gesprungen wäre". . . .

„Da ich während der langen Dauer dieses Umgangs von früh bis spät wüthete, musste leicht meine Gesundheit leiden,

Und wirklich befiel mich zu Ende des Jahres 1773 eine zwar nicht lange, aber so heftige und ausserordentliche Krankheit, dass die boshaften Schöngeister, an denen es in Turin nicht fehlt, witziger Weise sagten, ich hätte sie ausschliesslich für mich erfunden. Ich fing damit an, dass ich mich wohl 36 Stunden hintereinander erbrach, und da keine Flüssigkeit mehr da war, löste sich das Erbrechen in ein gewaltsames Schlucken auf, verbunden mit einem fürchterlichen Krampf des Zwerchfells, der mir auch nicht in den kleinsten Portionen Wasser hinterzubringen erlaubte. Die Aerzte, welche eine Entzündung fürchteten, liessen mir am Fuss zur Ader und augenblicklich liess der Zwang dieses trocknen Schluckens nach, aber dagegen ergriff mich eine so starke und allgemeine Convulsion und Erschütterung aller Nerven, dass ich, wenn ich nicht gehalten wurde, in den fürchterlichsten Zuckungen bald mit dem Kopf gegen das Kopfgestell, bald mit den Händen und vorzüglich mit den Ellbogen gegen alles stiess, was dastand. Nicht das geringste Nahrungsmittel oder Getränk konnte mir auf irgend einem Wege beigebracht werden." . . .

„Auf diese Weise brachte ich fünf ganze Tage hin, in denen ich vielleicht nicht zwanzig oder dreissig Mund voll Wasser hinterschluckte, die ich so im Fluge nahm, und fast augenblicklich wieder von mir gab. Am sechsten endlich liess der Krampf nach, mittelst eines sehr heissen Bades, halb aus Oel und halb aus Wasser, in welchem ich den Tag fünf bis sechs Stunden lang zubrachte." . . .

„Die Wuth, die Scham und der Schmerz, worin diese unwürdige Liebe mich unaufhörlich leben liess, hatten mir diese seltsame Krankheit zugezogen; und da ich keinen Weg für mich sah, diesem schändlichen Labyrinth zu entkommen, so hoffte und wünschte ich zu sterben."

. . . (1774) „Nach überstandener Krankheit nahm ich unseliger Weise meine Liebesketten wieder auf." . . .

„Ich schleppte meine Tage in der Dienstbarkeit meiner Dame hin, schämte mich vor mir selbst, machte mir und Andern Langeweile, und mied jeden Bekannten und Freund, auf deren Gesichtern ich ganz deutlich meine schimpfliche Verurtheilung stillschweigend ausgedrückt las. Im Januar 1774 geschah es,

dass meine Dame krank wurde; ich konnte vielleicht Schuld daran sein, wiewohl ich es nicht ganz glaubte. Da ihre Krankheit die vollkommenste Ruhe und Stillschweigen erforderte, sass ich treulich am Fuss ihres Bettes sie zu bedienen; und hier brachte ich von früh bis spät zu, ohne nur den Mund zu öffnen, um ihr nicht zu schaden, wenn ich sie zum Sprechen nöthigte. In einer dieser gewiss wenig unterhaltenden Sitzungen nahm ich aus lieber langer Weile fünf oder sechs Bogen Papier, die mir zur Hand lagen, und fing an, so ganz aufs Gerathewohl und ohne allen Plan, eine Scene, ich weiss nicht, soll ich sagen von einem Lust- oder Trauerspiele, von einem oder fünf oder zehn Acten hinzukritzeln; genug es waren Worte wie ein Dialog und wie Verse, zwischen einem Photin, einem Frauenzimmer und einer Cleopatra, welche hinzukam, nachdem die beiden erstgenannten Personen ein Langes und Breites mit einander gesprochen hatten." . . .

„Ich hoffe, dass diese Verse, wenn auch weiter nichts, doch jedem ein Lächeln abnöthigen werden, der einen Blick auf sie werfen will, so wie ich, indem ich sie abschreibe, herzlich lachen muss, besonders über die Scene zwischen Cleopatra und Photin. Noch einen besondern Umstand muss ich hinzufügen, und dieser ist: dass kein andrer Grund in jenem ersten Augenblick, wo ich diese Blätter vollzuschreiben anfing, mich bewog Cleopatra und nicht lieber Berenice oder Zenobia oder irgend eine andre für das Trauerspiel passende Königin sprechen zu lassen, als weil ich in dem Vorzimmer meiner Dame seit Monaten und Jahren gewohnt war, einige schöne Tapeten zu sehen, welche verschiedene Thaten der Cleopatra und des Antonius darstellten."

„Meine Gebieterin genas von ihrer Krankheit, und ich, ohne je wieder an mein lächerliches Drama zu denken, legte es unter ein Kissen ihres Polsterstuhls, wo es ungefähr ein Jahr in Vergessenheit lag; und so wurden meine tragischen Erstlinge indessen sowohl von meiner Dame, die gewöhnlich dort sass, als auch von jedem Andern, der sich zufällig darauf niederliess, zwischen dem Polster und dem Gesäss ausgebrütet." . . .

Nun fasste er den Entschluss, sich um jeden Preis aus den Banden dieser dritten Delilah loszureissen, durch eine Fluchtreise nach Rom (1774). „Aber als ich den Abend zu Novara

angekommen war, den ganzen Tag von dieser unseligen Leidenschaft gepeinigt, da machen Reue, Schmerz und Feigheit einen so wüthenden Sturm auf mich, dass alle Vernunft schwindet, und ich taub für die Wahrheit plötzlich mich umwende."

. . . „Ich setze mich sechs Stunden vor Tage allein zu Pferde, mit einem Postillon zum Wegweiser, reite die ganze Nacht und bin den Tag darauf bei guter Zeit wieder in Turin; um mich aber nicht sehen zu lassen, und nicht aller Welt zum Gespötte zu werden, gehe ich nicht in die Stadt; ich steige in einem Gasthofe in der Vorstadt ab, und schreibe von da einen flehentlichen Brief an meine erzürnte Dame, dass sie mir diese Entweichung vergeben und mir ein kurzes Gehör bewilligen möchte. Ich erhalte sogleich Antwort." . . .

„Die Zusammenkunft wird mir gestattet, ich komme wie ein Flüchtling mit einbrechender Nacht, erlange vollkommne schimpfliche Verzeihung, und reise mit Anbruch der folgenden Morgenröthe wieder nach Mailand ab, nachdem wir übereingekommen waren, dass ich nach fünf oder sechs Wochen unter dem Vorwand meiner Gesundheit nach Turin zurückkehren sollte. Aber als ich, den wechselweise die Vernunft und die Thorheit wie einen Ball sich zuwarfen, nach kaum geschlossenem Frieden, mich wieder auf der Landstrasse befand, allein und meinen Gedanken überlassen, fiel mich aufs neue die Scham über meine so grosse Schwachheit gewaltsam an. So kam ich zerfleischt von Reue nach Mailand in einem höchst leidenschaftlichen und zugleich lächerlichen Zustand. Ich kannte damals noch nicht, erfuhr aber eben an mir selbst, was unser Meister in der Liebe, Petrarca, so gründlich als zierlich sagt:

„Che chi discerne è vinto da chi vuole."
„Wer wählend schwankt, muss dem, der will, erliegen."

Kaum zwei Tage hielt ich mich in Mailand auf, immer nur darauf sinnend, bald wie ich diese verwünschte Reise abkürzen, und bald wie ich sie verlängern könnte, ohne versprochnermassen zurückzukehren." . . .

„Hier (in Livorno) empfing ich die ersten Briefe von meiner Dame, und ohne länger entfernt bleiben zu können, reiste ich auf der Stelle auf dem Wege von Lerici und Genua weiter, liess

meinen Begleiter, den Abbé, nebst dem Wagen, der ausgebessert werden musste, daselbst zurück, und kam zu Pferde, mit eingesetzten Sporen, wieder in Turin an, das ich achtzehn Tage zuvor verlassen hatte, um eine Reise auf ein Jahr zu machen. Ich ging wieder bei Nacht in die Stadt, um mich nicht ausspotten zu lassen. Eine wahrhaft burleske Reise, die mir dennoch bittere Thränen kostete." . . .

Das 15. Capitel feiert seine „wirkliche Befreiung" und sein „erstes Sonett".

(1775) „Als ich eines Abends aus der Oper, dieser durch ganz Italien ungewürzten und langweiligen Unterhaltung zurückkam, woselbst ich viele Stunden in der Loge meiner gehassten Geliebten zugebracht hatte, fühlte ich mich so übermässig gesättigt, dass ich den unabänderlichen Entschluss fasste, diese Bande auf immer zu brechen. Und da ich aus Erfahrung wusste, dass eine Reise mit der Post nach diesem oder jenem Orte mir nicht Stärke zu meinem Entschluss gegeben, sondern ihn sogar entkräftet und aufgehoben hätte, wollte ich mich auf eine grössere Probe setzen, denn ich schmeichelte mir, dass eine schwerere Anstrengung mir vielleicht besser gelingen würde, vermöge der natürlichen Hartnäckigkeit meines eisernen Charakters. Ich beschloss daher, nicht aus meiner Wohnung zu gehen, welche, wie schon gesagt, ihr fast grade gegenüber war; täglich ihre Fenster zu sehen und zu betrachten, sie vorbeigehen zu sehen, auf alle Weise von ihr sprechen zu hören, und bei dem allen nicht zu wanken, und weder directen noch indirecten Botschaften, noch der Erinnerung, noch sonst etwas auf der Welt nachzugeben, um zu sehen, ob ich, woran mir wenig lag, umkommen, oder endlich Sieger bleiben würde. Nachdem ich diesen Entschluss bei mir gefasst hatte, schrieb ich, um gewissermassen gegen jemand meine Ehre zu verpfänden, ein Billet an einen gleichaltrigen Freund, der mich sehr liebte, mit mir zusammen aufgewachsen war, und mich seit einigen Monaten nicht mehr besuchte; denn er bedauerte mich sehr, an dieser Charybdis gescheitert zu seyn, und da er mich nicht retten konnte, wollte er wenigstens nicht den Schein haben, es zu billigen. In meinem Billet gab ich ihm mit zwei Zeilen Nachricht von meinem unabänderlichen Entschluss, und fügte ein Convolut meines langen und röthlichen

Haarzopfs hinzu, als ein Unterpfand dieser plötzlichen Entschliessung, und als ein fast unüberwindliches Hinderniss, mich an irgend einem Orte so geschoren sehen zu lassen, indem damals eine solche Tracht nur an Bauern und Matrosen geduldet wurde." . . .

Hier schneidet Simson selbst sein Haar ab, und zeigt es triumphirend als Zeichen seiner wiedergewonnenen Kraft. „Auf diese Weise einsam in meinem Hause, alle Beschickungen untersagend, überstand ich, heulend und schreiend, die ersten vierzehn Tage meiner seltsamen Befreiung. . . . In diesem halbwahnsinnigen Zustande brachte ich über zwei Monate hin bis zu Ende des März 1775, wo endlich auf einmal eine neue in mir entstandene Idee anfing, meinen Verstand und mein Herz von diesem einzigen und abscheulichen und unseligen Gedanken an jene Liebe ein wenig abzulenken. Als ich an einem solchen Tage so bei mir selbst nachgrübelte, ob es nicht vielleicht noch wohlgethan sey, Verse zu machen, war mit Mühe und stückweis ein kleiner Versuch in vierzehn Zeilen zu Stande gekommen, den ich, indem ich ihn für ein Sonett erklärte, dem gefälligen und gelehrten Pater Pacciaudi zuschickte, der mich von Zeit zu Zeit besuchte, und sich immer gegen mich sehr liebevoll und bekümmert gezeigt hatte, zu sehen, dass ich meine Zeit und mich selbst so in Müssiggang tödtete."

Die Tragödie Cleopatra des Cardinals Delfino [1]), die Alfieri von seinem Freunde, Abbate Pacciaudi, zum Geschenk erhalten hatte, erinnerte ihn an seinen unter dem Sitzpolster jener Dame verborgenen und vergessenen ersten Versuch [2]), anfangs „Lachesi", dann „Cleopatra" betitelt, die er in Rücksicht auf Plan und Affecte für weit weniger schlecht, als die Cleopatra des Cardinals Delfino hielt [3]), was keineswegs unsere Ansicht ist.

„Schon einige Tage vor dem Bruch mit meiner Dame hatte ich, da ich ihn als unvermeidlich und bevorstehend ansah, daran gedacht, unter dem Kissen des Sopha's meine halbe Cleopatra hervorzuangeln, wo sie fast ein Jahr lang kasteit worden war.

1) Gesch. d. Dr. VI, 1. S. 46 ff. — 2) Die Besprechung von Alfieri's Tragödien wird uns auf dieses Erstlingsproduct zurückführen. — 3) stimandola in me stesso assai peggiore della mia quanto al piano e agli affetti.

Es kam denn auch der Tag, an welchem ich, mitten in meiner Raserei und fast beständigen Einsamkeit die Augen darauf warf. Da fuhr mir wie ein Blitz die Aehnlichkeit, die zwischen meinem und des Antonius Herzenszustand sich fand, durch den Sinn, und ich sagte bei mir selbst: „Setze das Werk fort, arbeite es um, wenn es nicht so bleiben kann; kurz, enthülle in dieser Tragödie die Leidenschaften, die dich nagen, und lass sie diesen Frühling von den Schauspielern aufführen, welche herkommen werden.“ . . .

Dieses Bekenntniss giebt der Erstlingstragödie unseres Dichters für die Geschichte des Dramas den entscheidenden Vorzug vor der Cleopatra des Delfino, die kennzeichende Fortschrittsbedeutung; insofern nämlich Alfieri's „Cleopatra“, wie gering man auch ihren Kunstwerth anschlagen mag, immerhin als die erste italienische Tragödie erscheinen darf, welche vom Herzschlag des Dichters pulsirt; die erste, die nicht, gleich ihren Vorgängerinnen, den Tragödien des 16. und 17. Jahrhunderts, ein blosses, an der classischen Tragödie der Alten geschultes Studierstuben-Drama ist; ein Drama vielmehr, welches, wenn es auch nicht den Körper und Abdruck der Zeit darstellt; wenn es auch nicht den lebendigen, in dem Jahrhundert arbeitenden, geschichtsdramatischen Geist ahnen, nicht das „Schaffen am sausenden Webstuhl der Zeit“, vernehmen lässt — zum wenigsten doch die Wirkung jenes Geistes auf den Dichter empfinden; den Gegenschlag der im Innern des Zeitalters und der Gesellschaft stürmenden, sie durchwühlenden Bewegnisse, diese Katastrophen-schwangeren Zeitmächte doch mindestens als persönliche Leidenschaften, Gemüthserschütterungen und Schicksale des Dichters widerhallen lässt. Ein solches aus dem Innersten des Dichters hervorbrechende, sey's auch nur subjectiv modern-romantisch-gefärbte, nur reflectirte Licht der Zeitstimmung giebt doch diese dem Drama der Griechen verwandte Eigenschaft zu erkennen: dass eine so beschaffene moderne Tragödie jene hohe, staatssittliche, mit den persönlichen Herzenssympathien der grossen attischen Dichter zusammenstimmende, ja identische, objectiv-nationale Läuterungs-Tragik, zwar nur als individuell-selbsteigenes, vereinzelt-selbstisches, immerhin aber als ein vom Geist des Zeitalters angehauchtes Pathos eines selbsterlebten, innerlich durchkämpften Schicksal-

drama's ausspricht, dessen Held der Dichter selber ist. Dieses subjective, die frivole Buhl- und skandalöse Unzuchtsliebe des Jahrhunderts tragisch veredelnde Liebespathos, vereint mit dem subjectiv-tragischen Freiheitspathos, — das jedoch mehr den negativen, empörerischen, hassentbrannten Charakter des Tyrannenabscheus trägt, als den jener hohen poetisch herrlichen, von Liebesfülle für die ganze Menschheit erglühten Freiheitsbegeisterung, die unseres Schiller tragische Dichtungen durchflammt — dieses selbstempfundene, als persönliche Leidenschaft den Dichter aufregende Liebes- und Freiheitspathos, diese beiden dramatischen Affecte [1]) unterscheiden, wiederholen wir, Alfieri's Tragödien wesentlich von denen des 16. und 17. Jahrh., und sichern ihm eine grössere cultur- und literarhistorische Bedeutung, als selbst den Dichtern der französisch-classischen Tragödie des 17. und 18. Jahrh., ob ihn gleich diese in ihren Meisterstücken an innerer Vollendung und Mustergültigkeit übertreffen mögen.

„Den grossen Nutzen aber gewährte mir dieser neue Impuls, dass er mir jene unwürdige Flamme aus dem Herzen bannte, und ich Schritt vor Schritt meinen schon so lange erloschnen Verstand wieder erlangte. Ich befand mich wenigstens nicht mehr in der harten und lächerlichen Nothwendigkeit, mich auf meinem Sessel festbinden zu lassen, wie ich bisher mehrmals gethan hatte, um auf diese Weise mich selbst zu hindern, aus dem Hause zu entwischen und in meinen Kerker zurückzukehren. Auch dies war eins von den vielen Mitteln, die ich erfunden hatte, um mich mit Gewalt zu heilen. Meine Bande waren unter dem Mantel versteckt, in den ich mich hüllte, und da ich die Hände frei hatte, um lesen, schreiben, oder mir die Stirn schlagen zu können, bemerkte niemand, der zu mir kam, im geringsten, dass ich mit dem Leibe auf dem Sessel angebunden sei. Und so brachte ich manche Stunde hin. Elias allein, der mich fesselte, theilte das Geheimniss, und er band mich wieder los, wenn ich, nachdem jener Anfall wüthender Schwäche vorüber war, und ich

1) Un animo risoluto, ostinatissimo ed indomito; un cuore ripieno ridondante di affetti di ogni specie, tra' quali predominavano con bizarra mistura l'amore e tutte le sue furie, ed una profonda ferocissima rabbia ed aborrimento contra ogni qualsivoglia tirannide. p. 208.

meiner wieder sicher, und in meinem Entschluss wieder fest geworden, ihm ein Zeichen gab, mich zu lösen. Auf so vielfache und verschiedene Weise half ich mir gegen diese gewaltigen Anfälle, dass ich doch endlich jedem Rückfall in diesen Abgrund entging. Und unter den seltsamen Mitteln, die ich dazu anwandte, war gewiss das seltsamste eine Maskerade, die ich am Ende dieses Carnevals auf dem öffentlichen Theaterball machte. Als Apoll gekleidet, wagte ich mit der Zither aufzutreten, und gar lieblich darauf klimpernd, einige von mir verfasste Verschen abzusingen, die ich auch, zum Beweise meiner Verwirrung, abschreiben will. Eine solche Unverschämtheit war meinem angeborenen Charakter durchaus entgegen, aber da ich mich jener wüthenden Leidenschaft gegenüber immer noch zu schwach fühlte, so verdiente vielleicht die Ursache, die mich zu solchen Auftritten veranlasste, einiges Mitleid; denn es war nichts anders, als das. Bedürfniss, welches ich bei mir fühlte: zu einem für mich unübersteiglichen Hinderniss die Schande zu machen, in diese Bande, die ich selbst mit so vieler Publicität geschmäht hatte, zurückzufallen. Und so gab ich mich, ohne mich dessen zu versehen, öffentlich der Schande preis, um mich nicht aufs neue schämen zu müssen. . . .“

„Unter diesen Tändeleien ward ich allmählich von der für mich neuen, herrlichen und erhabnen Liebe zum Ruhm wahrhaft entzündet. Und so kam ich, nachdem ich mich einige Monate beständig über poetische Gegenstände befragt, Grammatiken abgenutzt, Wörterbücher erschöpft, und Fehler gehäuft hatte, endlich dahin, dass ich fünf Glieder zusammenbrachte, die ich Acte, und das Ganze Cleopatra, ein Trauerspiel, nannte. Sobald ich (ohne zu glätten) den ersten Act auf's Reine gebracht hatte, überschickte ich ihn dem gütigen Pater Pacciaudi, damit er ihn genau untersuchen, und mir sein Urtheil darüber schriftlich geben möchte.“. . . . .

„Die Glossen dieses ersten Acts und die Fingerzeige, die in dem väterlichen Billet sie begleiteten, gaben mir den Entschluss, mich an die Umarbeitung des Ganzen mit mehr Ausdauer und besserer Geduld zu machen. Daraus wurde denn die sogenannte Tragödie, wie sie in Turin am 16. Juni 1775 aufgeführt wurde.“. . . .

„Ich hatte indess eine kleine Posse hinzugefügt, die unmittelbar nach meiner Cleopatra gegeben werden sollte, und den Titel: „Die Dichter“ führte.“. . . .

„Indess war weder die Farce noch die Tragödie die Narrheit eines Narren, sondern in beiden war ein gewisser Lichtstrahl, ein gewisses Salz bemerklich. In den Dichtern hatte ich mich selbst unter dem Zeuxipp eingeführt, und ich war der erste, meine Cleopatra zu verspotten, deren Schatten aus dem Orcus hervorgerufen wurde, um in Gesellschaft einiger andern tragischen Heldinnen über meine Composition Recht zu sprechen, die mit verschiedenen anderen Trauerspielen meiner poetischen Nebenbuhler verglichen wurde, für deren Schwester sie auf alle Weise gelten konnte; doch mit dem Unterschied, dass die Tragödien der Andern die reife Frucht einer gelehrten Unfähigkeit, die meine dagegen die übereilte Frucht einer fähigen Unwissenheit war.“

Worin diese Fähigkeit lag, ist oben angegeben worden. Und was die „gelehrte Unfähigkeit“ der Vorgänger Alfieri's anbelangt, so wird der Leser wohl auch dieses Urtheil nach den Acten unserer Geschichte zu berichtigen und zu reformiren wissen.

„Beide Stücke“, — fährt unser Selbstbiograph fort, — „wurden zwei Abende hintereinander mit Beifall gegeben.“. . . .

„Von jenem verhängnissvollen Abend an durchdrang mich in jeder Ader eine solche Gluth und Begierde, eines Tages mit Ehren eine wahre theatralische Palme zu erringen, dass nie ein Liebesfieber mich mit solchem Ungestüm überfallen hatte. So erschien ich zum erstenmal vor dem Publicum, und wenn meine vielen und nur zu vielen dramatischen Arbeiten in der Folge sich nicht viel von diesen ersten entfernt haben, so habe ich mein Unvermögen gewiss durch einen thörichten und lächerlichen Anfang beurkundet. Wenn ich aber im Gegentheil dereinst nicht den schlechtesten Dichtern in der Tragödie sowohl als Komödie beigesellt werde, so muss, wer nach uns lebt, darein einstimmen, dass meine burleske Erscheinung auf dem Parnass, im Soccus und Kothurn zu gleicher Zeit, eine sehr ernsthafte Sache für mich geworden ist.“. . . .

Wir stehen vor dem zweiten Abschnitt von Alfieri's merkwürdiger inneren Entwickelung, den er als vierte, das „männliche Alter“ enthaltende Epoche bezeichnet, umfassend „dreissig

und mehr Jahre von eigenen Arbeiten, Uebersetzungen und verschiedenen Studien." Der planlos wüste, in die Welt hinausstürmende Drang schlägt nach innen Wurzel und befestigt sich zu Kernpunkten planvoller Arbeiten und Studien. Er legt dem wilden Umherschweifungstriebe das Gebiss und die Zügel an, die als ihre Erfindung Pallas-Athene, die Göttin der Kunst und Wissenschaft, dem Perseus zur Bändigung des Pegasus übergab, dem Gastfreunde der Hyperboräer [1]), die auch Alfieri besuchte und zu denen ihn seine Pferdepassion, die sich zuletzt als verkappte Leidenschaft für's Musenross auswies, hinschleifte, aber, als verkehrte Leidenschaft eben, an dessen Schweif gefesselt, wie Mazeppa an den des wilden Steppenrosses. Der Piemontesische Pferdetummler zog als Bereiter aus, ein englisches Füllen zu suchen, und fand sich eines schönen Morgens auf dem Musenpferde als Pegasusritter sitzen. Aber auch als solcher verkehrt sitzend, mit dem Gesicht gegen die Kruppe, und den Rücken dem Kopfe des Pegasus zugekehrt: „Ueber allen Ausdruck schmerzhaft und peinlich war es, in dem Alter, worin ich mich befand [2]), männlich denkend und fühlend, von vorn anfangen und wie ein Knabe wieder buchstabiren zu müssen"... „Da mir nun der Schleier zugleich von den Augen gefallen war, der sie bis diesen Augenblick so gewaltig verdunkelt hatte, schwur ich bei mir selbst einen feierlichen Eid, dass ich in's Künftige mich keiner mühsamen noch langweiligen Arbeit entziehen wolle, um es dahin zu bringen, meine Sprache so gut wie irgend einer in Italien zu verstehen. . . . . Nach diesem Schwure stürzte ich mich in den Strudel der Grammatik, wie einst Curtius in den Abgrund in vollen Waffen und vor sichtlichen Augen", und zu Pferde, wie Curtius, muss hinzugefügt werden. Mit welchem Erfolge, das zeigen die beiden Tragödien. „Filippo" und „Polinice", die bereits zwischen März und Mai 1775, ungefähr drei Monate früher als seine „Cleopatra" gespielt wurden. Die beiden gedachten Tragödien hatte der junge Tragiker in französischer Prosa ausgeführt. Nun galt es, sie in italienische Poesie umwandeln. Der erste Schritt dazu war, sich der toscanischen Reinheit zu bemächtigen, mithin „alle und jede französische

1) Pind. Pyth. X, 6. — 2) 1775, also 26 Jahre alt.

Lectüre gänzlich zu verbannen."... „Jeden Gedanken, der mir in den Sinn kam, suchte ich in Verse zu bringen; jede Gattung und jedes Metrum nahm ich vor; an allen brach ich mir die Hörner und den Hochmuth, aber nie die hartnäckige Hoffnung." Ein unerhörtes Beispiel, dass ein Tragödiendichter beim Tummeln des Pegasus sich der Eselsbank als eines Sattels bedient und darunter, wie die Baschkiren das rohe Fleisch unter dem Sattel mürbe braten, ähnlich die Schulgrammatik durch einen Parforceritt zu einer Tragödie gar reitet.

Im Flecken Cezannes, am Fusse des Monginervo, wo Hannibal nach der Sage die Alpen überstieg, ging unser Tragiker-ABC-Schütz, wie er schreibt, sogleich daran, jene zwei in französischer Prosa entworfenen Tragödien, den „Filippo" und „Polinice", zuvörderst in italienische Prosa zu bringen. „Aber welche Wendungen ich auch machte, diese beiden Tragödien sind immer Zwitterwesen geblieben; sie schwankten zwischen dem Französischen und Italienischen hin und her, ohne weder das eine noch das andere zu seyn." Mehr oder weniger möchte dies auch bei Alfieri's anderen Tragödien der Fall seyn. Die französische Prosa-Grundirung blickt überall durch. Seine kritischen Orakel, in Beziehung auf Sprache und Ausdrucksform, waren der Abt Pacciaudi und sein Freund Tana, ein junger piemontesischer Edelmann von tüchtiger ästhetischer und sprachlicher Schulbildung, die ihm Beide mit schonungsloser Strenge das Concept corrigirten, „so dass," — gesteht der Selbstbiograph — „wenn ich ein Dichter geworden bin, ich mich betiteln muss: von Gottes, von des Pacciaudi und des Tana Gnaden. Das waren meine Schutzheiligen in dem wüthenden unablässigen Kampf, in welchem ich das ganze erste Jahr meines literarischen Lebens hinbringen musste, stets die französischen Worte und Formen zu bannen, meine Ideen, so zu sagen, zu entkleiden, um sie in ein anderes Gewand zu hüllen; mit einem Worte, zu gleicher Zeit das Studium des gereiftesten Mannes mit dem Studium des untersten Schulknaben zu vereinigen.[1]) Eine unaussprechliche, höchst lästige Mühe, die jeden (ich weiss es zu sagen) zurückschrecken musste, den ein geringerer Eifer ent-

1) di riunire in somma nello stesso punto lo studio d'un uomo maturissimo con quello di un ragazzaccio alle prime scuole.

flammte als mich" — und der einen minder starken Rückenmarkstrang besässe, bekanntlich das Organ der Willenskraft, und bei Alfieri, wie bei keinem Dichter sonst, auch das Organ des dramatischen Schaffens. Niemals hat ein dramatischer Dichter so Bedeutendes und selbst Kraftgenialisches der Muse, invita Minerva, abgerungen, wie Alfieri, vorzugsweise durch die Stärke seines Willens. Straffheit, Energie, Anspannung, Ringermuskelkraft, das ist der Ausdruckscharakter seiner Tragik, sein Styl, der ganz Muskel, wie die beiden Ringkämpfer von Glykon in der Rotunde zu Florenz. In seiner oben geschilderten Krankheit, in jenem fürchterlichen andauernden Muskelkrampf am ganzen Körper erblicken wir das pathologisch körperliche Abbild seines geistigen Zustandes. Wie bei jenem Anfalle, entwickelt er auch in seinem tragischen Pathos Riesenkräfte. Manchmal halten solche tragische Muskelkrämpfe ganze Scenen an, ja zuweilen ganze Stücke hindurch.

An den reimlosen Jamben von Cesarotti's Ossian-Uebersetzung lernte eigenthümlicherweise unser junger Tragiker den dramatischen Dialog behandeln. Mitten in seinen italienischen Studien überkommt ihn 1776 eine „anständige und heftige Scham" [1]), fast gar kein Latein mehr zu verstehen. Den ausgeschwitzten Phädrus muss er wieder im Schweisse seines Angesichtes in sich hineinschwitzen. Durch unablässiges Lesen und Glossiren der italienischen Dichter hatte er es endlich so weit gebracht, dass er seinen „Filippo" versificiren konnte. Doch fielen die Verse, wenn auch minder schlaff und unförmlich als die in der Cleopatra, doch schleppend, weitschweifig und trivial aus. Die Schuld schrieb er dem Uebersetzen seiner französischen Entwürfe in's Italienische zu. Er reiste eigens im April 1776 nach Toscana auf sechs Monate, um sich zu entfranzösiren. [2]) Eine sechsmonatliche Cur genügte aber nicht bei einer so eingewurzelten secundären Franzosenkrankheit, oder wie der Selbstbekenner sich ausdrückt: „Sechs Monate vertilgen nicht eine böse Gewohnheit von zehn und mehr Jahren."

In Pisa entwarf Alfieri während der sechs oder sieben Wochen, die er daselbst zubrachte, das Trauerspiel „Antigone",

1) una onesta e cocente vergogna. — 2) a disfrancesarmi.

und führte es sofort in toscanischer Prosa aus. In Pisa beschäftigte er sich auch viel mit dem Lesen der Tragödien des Seneca, wiewohl sie das Gegentheil von Horatius' Lehren waren, dessen Dichtkunst Alfieri ebendaselbst in toscanische Prosa klar und einfach übertrug. „Zu gleicher Zeit that sich mir klärlich dar, dass, da wir Italiener keinen andern Vers als den elfsylbigen Jambus für jedes heroische Werk haben, es notbwendig ist, eine Fügung der Worte, eine stets wechselnde Brechung der Töne, eine Kürze und Kraft der Phrasen zu erschaffen, um schlechterdings den reimlosen tragischen Vers von jedem andern reimlosen und gereimten sowohl epischen als lyrischen Vers zu unterscheiden." Er that aber auch hierin des Guten zu viel. Er dialogisirt oft à bâtons rompus, wie die Franzosen sagen; er bricht dem armen Elfsylber die fünf Gelenke, wie die Kriegsknechte den Schächern am Kreuz. Er hat desswegen manchen Straus selbst mit seinen Bewunderern bestehen müssen. Seine Ausdrucksweise erinnert zuweilen an die Manier des Michel Angelo, der seine anatomische Bravour in den gewagtesten Verkürzungen zur Schau stellte. Bei Michel Angelo wirkt dergleichen aber immer bedeutsam, niemals gezerrt und unschön, was sich von der Inversion, den gewaltsamen Brechungen und Zerstückelungen des Verses bei Alfieri nicht rühmen lässt. Als Quelle seines „Filippo" giebt er die Novelle von St. Real an, aus welcher bekanntlich auch unser Schiller den Stoff zu seinem Don Carlos schöpfte. Eine nähere Betrachtung des „Filippo" könnte vielleicht einer Kenntniss desselben von Seiten Schiller's das Wort reden. Die „Antigone" entstand, als er das zwölfte Buch des Stobäus in der Uebersetzung des Bentivoglio las. In den „Polinice" nahm er einige Züge aus Racine's „Feindlichen Brüdern" und einige andere aus Aeschylus' „Sieben gegen Theben" auf, nach der französischen Uebersetzung des Pater Brumoy. Doch gelobte er, in der Folge nie wieder die Tragödien anderer zu lesen, bevor nicbt die seinige fertig wäre. Aus diesem Grunde hatte er auch seit dem Jahre vorher die Lectüre des Shakspeare aufgegeben, den er überdies in einer französischen Uebersetzung las.[1] Also Das nicht einmal hat dem grössten italienischen Tragiker sein mehrjähriger Auf-

1) E per questa ragione anche avea abbandonato fin dall' anno innanzi

enthalt in England gefruchtet, dass er Shakspeare im Originale lesen konnte, und dass er ihn nicht bei Seite legte?! Er fügt wie zu seiner Entschuldigung hinzu: „Je mehr dieser Schriftsteller mir ins Blut ging (wiewohl ich seine Mängel vollkommen einsah), um so mehr wollte ich mich seiner enthalten.“ [1]) So viel gewann er freilich bei dieser Abstinenz, dass er sich nicht, wie Voltaire, am Shakspeare die Finger verbrannte. Den Einfluss des Seneca auf seine „Zwillingstragödien“, Agamemnone und Oreste, giebt Alfieri zu, gegen eine Benutzung aber der römischen Tragödie verwahrt er sich. Könnte er nur, hinsichtlich seiner Clitennestra im „Agamennone“, mit demselben guten Gewissen die Hände in Unschuld waschen! Leider hat er aber gerade diese, die verfehlteste Figur in Seneca's „Agamemnon“, in sein gleichnamiges Trauerspiel verpflanzt, und Seneca's von Reue und Gewissensbissen geplagte Ehebrecherin und Gattenmörderin wo möglich noch gehässiger in dieser durch und durch falschen Färbung gehalten. Eine Klytämnestra-Marie-Magdalena — das Monströseste, was eine Agamemnon-Tragödie bieten kann. Den geschichtlichen Stoff zu seiner Tregedia „Don Garzia“, die dessen Ermordung durch seinen Vater, Cosmo I., behandelt, und noch zu den Trauerspielen aus Alfieri's erster Periode gehört, zog er aus den öffentlichen Archiven in Florenz.

Im Jahre 1777 unternimmt der verspätete Autodidakt „mit einem thörichten Pferdepomp“ [2]) seine zweite literarische Reise nach Toscana. Bezüglich der Pferdoschaar, die er wie ein Kunstreiter mitnahm, gesteht er die Absicht, dass er „beide Rollen, die sich selten mit einander paaren, zugleich spielen wollte: die Rolle eines Dichters und eines Grand Seigneur. [3]) Diesmal liest er sich mit Eifer in den Sallust hinein, dessen Kürze ihn entzückt, und in den Livius, der ihn durch die Erhabenheit der Gegenstände und die Majestät der Reden hinreisst. Auch zu Stoffentlehnungen hinreisst, für die Tragedia ‚Virginia‘ z. B.,

---

la lettura di Shakspeare (oltre che mi toccava di leggerlo tradotto in francese). — 1) Ma quanto più mi andava a sangue quell' autore (di cui però benissimo distingueva tutti i difetti) tanto più me ne volli astenere. — 2) macchiata di stolida pompa cavallina II. c. 4. p. 236. — 3) Ci volli c ndur più cavalli e più gente, per recitare in tal guisa le due parti che di rado si maritano insieme, di poeta e di signore.

eines seiner vorzüglichsten Trauerspiele. Wie dieser Stoff aber zu einer modernen Tragödie zu gestalten sey, hat von allen dramatischen Dichtern der neuern Zeit Lessing in seiner Emilia Galotti allein und mit meisterhafter Kunst gezeigt.

Ueber die Art, wie Alfieri beim Ausarbeiten seiner Tragödien zu Werke ging, giebt dieser unermüdlichste aller Diaskeuasten, Um- und Ueberarbeiter von eigenen Stücken, folgende Andeutungen:

„Um den Leser zu verständigen, muss ich mich hier über die Worte, entwerfen, ausführen und versificiren erklären, deren ich mich so oft bediene. Diese drei Pausen, mittelst welcher ich meinen Tragödien das Daseyn gegeben, haben mir meistens den Vortheil der Zeit verschafft, die so nothwendig ist, ein Werk von dieser Wichtigkeit gehörig abzuwägen, das, wenn es in der Entstehung missräth, schwer wieder in die Richte gebracht wird. Entwerfen nenne ich, den Stoff in Acte und Scenen vertheilen, die Zahl der Personen bestimmen und festsetzen, und auf der Seite in flüchtiger Prosa von Scene zu Scene gleichsam einen Auszug von dem machen, was sie sagen und thun sollen. Ausführen alsdann nenne ich, wenn ich jenes erste Blatt wieder vornehme, und nach Maassgabe der angedeuteten Spur die Scenen prosaisch dialogisirt ausfülle, von Anfang der Tragödie bis zum Ende, ohne einen Gedanken, wie er auch sey, wegzuwerfen, sondern alles, dessen ich habhaft werden kann, im Strome der Begeisterung niederschreibe, ohne im geringsten auf das Wie zu achten. Versificiren endlich nenne ich nicht allein diese Prosa in Verse bringen, sondern auch mit ruhigem Verstande geraume Zeit nachher unter jenen Weitschweifigkeiten des ersten Gusses die besten Gedanken auswählen, sie poetisch fassen und lesbar machen. Dann folgt, wie bei jedem andern Werke, das allmähliche Ausfeilen, Glätten, Aendern; aber wenn die Tragödie nicht schon da ist, wird sie sich gewiss nie durch die nachfolgenden Bemühungen finden. Diesen Mechanismus habe ich bei allen meinen dramatischen Compositionen vom Philipp an beobachtet, und ich habe mich überzeugt, dass er an und für sich mehr als zwei Drittel der Arbeit beträgt. Fühlte ich, wenn ich nach einem gewissen Zwischenraum, der hinreichend war, um mich jener ersten Vertheilung der Scenen gar nicht mehr zu er-

innern, jenes Blatt wieder in die Hand nahm, bei der Andeutung jeder Scene schnell mein Herz und meine Seele von einer Masse von Gedanken und Empfindungen bestürmt, die, so zu sagen, mit Gewalt mich zum Schreiben antrieben, so erkannte ich alsbald jenen ersten Scenenentwurf für gut und aus dem Wesen des Gegenstandes geschöpft. Erwachte kein Enthusiasmus in mir, gleich oder grösser als derjenige, mit dem ich den Entwurf gemacht hatte, so änderte oder verbrannte ich ihn. Nahm ich die erste Idee für gut an, so war der Umriss schnell gemacht; ich schrieb in einem Tage einen Act, zuweilen mehr, selten weniger, und fast immer war am sechsten Tage die Tragödie, ich will nicht sagen fertig, aber doch geboren. Ohne auf diese Weise einen andern Richter als mein Gefühl zuzulassen, habe ich alle diejenigen, die ich nicht so im Erguss der Begeisterung schreiben konnte, nicht beendigt, oder, wenn ich sie beendigte, habe ich sie doch nie versificirt. So erging es mir mit meinem Karl I., den ich unmittelbar nach dem Philipp französisch ausführen wollte; bei diesem Entwurf erkaltete in der Mitte des dritten Acts Herz und Hand dergestalt, dass es der Feder unmöglich war, ihn fortzusetzen; so mit einem Romeo und Julie, welches Stück ich zwar ganz ausführte, aber mit einiger Anstrengung und mit Pausen. Als ich daher mehrere Monate nachher jenen unglücklichen Umriss in die Hand nahm und wieder überlas, verursachte er mir einen solchen Frost im Herzen und entflammte mich gleich darauf zu solchem Zorn gegen mich selbst, dass ich, ohne die langweilige Lectüre weiter fortzusetzen, ihn in's Feuer warf."

Die Verschwörung der Pazzi, ein Stoff, auf den ihn sein Freund Gori aufmerksam machte, lehrte ihn zuerst den Machiavelli kennen.

„So wurde mir durch eine seltsame Verbindung dieser göttliche Autor, der in der Folge zu meinen liebsten Unterhaltungen gehören sollte, zum zweitenmale von einem andern wahrhaften Freunde in die Hand gegeben, der in vielen Stücken dem einst von mir so sehr geliebten d'Acunha gleich, aber viel gelehrter und gebildeter war als dieser. Wirklich las ich, wiewohl mein Erdreich nicht hinlänglich vorbereitet war, um einen solchen Samen zu empfangen und zu zeitigen, in diesem Juli, ausser der Erzählung der Begebenheiten der Verschwörung, noch viele Bruch-

stücke hier und da. Darauf entwarf ich nicht allein die Tragödie auf der Stelle, sondern voll von jenem originellen nnd gehaltreichen Vortrag, fühlte ich mich in wenig Tagen genöthigt, jedes andere Studium zn lassen, und gleichsam begeistert und gezwungen in einem Zuge die beiden Bücher von der Tyrannei zu schreiben, fast völlig so, wie ich sie viele Jahre später drucken liess. Es war dies der Ausbruch eines übervollen und seit der Kindheit von den Pfeilen der verabscheuten und allgemeinen Unterdrückung verwundeten Gemüths.". . . .

„Kein zweiter Zweck, keine Privatrache hauchte mir diese Schrift ein. Vielleicht habe ich übel oder falsch oder mit zu viel Leidenschaft gefühlt. Aber wann war je die Leidenschaft für das Wahre und Rechte zu gross, znmal wenn man bemüht ist, sie auf andere zu übertragen? Ich habe nichts gesagt, was ich nicht fühlte, und eher weniger als mehr. Und in diesem brausenden Alter war Urtheilen nnd Schliessen vielleicht nichts anderes, als ein reines und edles Fühlen.". . . . .

Wie seinen Geist eine geordnete Thätigkeit in sich selbst befestigt und zurecht stellt, so fesselt nun auch eine würdige nnd unwandelbare Liebe das Herz unseres 23jährigen Tragikers mit beglückenden Banden, und kettet es an eine wohlthätige, mit seinem Schaffen harmonische Stetigkeit und Befriedigung. Bande, vergleichbar den magischen Demantketten, womit Hephästos die Himmelskönigin an den goldenen Stuhl befestigte. Löst man die Mythe in ihre naturideelle Bedentung auf, wonach Hephästos das betriebsame Fener des Kunstfleisses, Hera die schrankenlos strömende Luft personificirt: so verbildlichen jene Demantbande eben den heilsamen Zwang, womit die fessellose Luft, in feste Behältnisse eingeschlossen, dem zweckthätigen Dienste des bildsamen Kunstfeuers unterworfen würde. Auf dem Basrelief des bekannten Sarkophages, das diese Mythe darstellt, leistet Eros dem kunstreichen Schmiedegott hülfreiche Hand. Das fünfte Capitel der vierten Epoche von Alfieri's Selbstbekenntnissen darf daher mit einer Feder aus den abgelegten Schwingen des „ungeflügelten Amor" (Eros apteros) über seine Denkblätter die Inschrift setzen: „Eine würdige Liebe fesselt mich endlich für immer." [1]) Der Gegenstand dieser noch berühmteren

1) Degno amore mi allaccia finalmente per sempre.

als würdigen Liebe war die bereits genannte Gräfin Louise v. Stolberg, Contessa d'Albany, Gemahlin des englischen Thronprätendenten, des letzten der Stuart.[1] Gleichwie nach der neuesten Theorie über die Entstehung der Arten und Gattungen das Urbild des verschwundenen Stammvatertypus plötzlich in einem späten Urenkel wieder auftaucht (atavismus): gleichermassen scheint auch in der Geschichte der Familien ein solcher Typus eines in denselben vormaleinst erlebten Urabenteuers nach Jahrhunderten plötzlich wieder in einem analogen Erlebnisse sich zu offenbaren. So könnte das Verhältniss unseres piemontesischen Tragödiendichters, Alfieri, zu der Gattin des letzten Stuart ein von der Hochwart der fernsten Vergangenheit zurückgewichenes Jahrhunderte in's 18. Jahrhundert herübergeworfenes Spiegelbild jenes im magischen Dunkel schwebenden Verhältnisses scheinen, welches die Ahnmutter des letzten der Stuarte, die schottische Königin Maria Stuart, an Alfieri's Landsmann, den piemontesischen Sänger und Zitherspieler Rizio, knüpfte. Sollte Alfieri's letzte Tragödie, Maria Stuarda, die nicht die Enthauptung der schottischen Königin, sondern die Ermordung ihres Gatten Heinrich Bothwell, des Mörders von Rizio, zum Inhalte hat, sollte Alfieri's, den Mord des Rizio sühnende und für seine Geliebte, die Contessa d'Albany, geschriebene Tragödie, ‚Maria Stuarda', vielleicht einer dunklen Dichterahnung jener prototypischen Wiedererscheinung auch in den Herzensabenteuern hoher Familiengeschlechter ihren Ursprung verdanken? Möglicherweise giebt uns die Selbstbiographie betreffenden Ortes einen Fingerzeig darüber. Zunächst haben wir ihren Bericht über das erste Begegniss Alfieri's mit der Contessa d'Albany zu vernehmen:

„In dem Sommer vorher, den ich, wie gesagt, ganz in Florenz zugebracht hatte, war mir, ohne dass ich es gewollt, mehrmals eine herrliche und schöne Dame vor Augen gekommen, welche, da sie ebenfalls fremd und von hohem Range war, unmöglich ungesehen und unbemerkt bleiben konnte; und noch unmöglicher war es, dass sie, gesehen und bemerkt, nicht jedem auf's Höchste gefallen hätte. Aber wiewohl ein grosser Theil der

1) Eine ausführliche und anziehende Lebensschilderung dieser Dame hat Alfred v. Reumont unter dem Titel: Die Gräfin v. Albany. 1. 2., Berlin 1860, erscheinen lassen.

adligen Herren von Florenz, und alle Fremde von Geburt bei ihr Zutritt hatten, so hatte ich dennoch, versenkt in meine Studien und in Melancholie, abstossend und ungesellig von Natur, und immer bedacht, von dem schönen Geschlecht diejenigen am meisten zu fliehen, die mir anmuthiger und schöner erschienen, aus diesen Gründen mich im vorigen Sommer nicht in ihr Haus einführen lassen; dagegen hatte ich sie im Theater und auf Spaziergängen häufig gesehen. Der erste Eindruck war mir auf das süsseste in den Augen und im Herzen zurückgeblieben. Eine sanfte Gluth in den schwarzen Augen, die, was höchst selten ist, mit der weissesten Haut und blonden Haaren vereinigt waren, gaben ihrer Schönheit einen Glanz, dass es schwer war, nicht davon getroffen und gefesselt zu werden. Ein Alter von 25 Jahren, viel Neigung zu den schönen Künsten und Wissenschaften, köstliche Herzensgaben, und trotz des Reichthums, den sie im Ueberfluss besass, drückende und lästige häusliche Verhältnisse, die sie nicht, wie sie sollte, glücklich und zufrieden seyn liessen — zu gross waren diese Vorzüge, um ihnen zu widerstehen.“. . . . . . .
. . . . „Aber die Annäherung dieses meines vierten und letzten Herzensfiebers äusserte sich glücklicherweise für mich mit Symptomen, die von den drei ersten sehr verschieden waren. In jenen hatte ich mich noch nicht von einer Leidenschaft des Verstandes bewegt gefühlt, welche, jener des Herzens das Gleichgewicht haltend und in sie übergehend (um mich mit dem Dichter auszudrücken) eine unbekannte unbestimmte Mischung hervorbrachte, die zwar etwas minder ungestüm und glühend, aber dennoch tiefer, inniger und dauernder wurde. So war die Flamme, die sich seit der Zeit an die Spitze aller meiner Leidenschaften und Gedanken stellte, und die nicht anders als mit dem Leben wieder in mir erlöschen wird. Da ich nach zwei Monaten sah, dass dies meine wahre Dame sey, weil ich statt in ihr, wie in allen gewöhnlichen Frauen, ein Hinderniss des literarischen Ruhms, eine Störung in nützlichen Beschäftigungen und, ich möchte sagen, eine Verminderung der Ideen zu finden, hier einen Sporn und Antrieb und ein Vorbild zu jedem guten Unternehmen fand; so ergab ich mich ihr, sobald ich den köstlichen Schatz erkannt und gewürdigt hatte, auf das unbegrenzteste. Und ich irrte gewiss nicht, da ich nach mehr als zwölf Jahren, indem ich dieses

Geschwätz niederschreibe, eingetreten bereits in die unwillkommene Zeit, wo der Zauber des Lebens schwindet, mich immer mehr an ihr entzünde, je mehr nach den Gesetzen der Zeit jene flüchtigen unwesentlichen Vorzüge der vergänglichen Schönheit schwinden. Aber mein Herz erhebt, mildert, bessert sich durch sie von Tag zu Tag, und ich wage ein Gleiches von ihr zu sagen und zu glauben, die vielleicht auch ihr Herz an mir aufrichtet und stärkt.". . . . .

Capitel 6 meldet von Alfieri's schon berichteter Schenkung seines ganzen Vermögens an seine Schwester (1778) gegen ein Jahrgeld von 1400 florentinischen Zecchinen, welches wenig mehr als die Hälfte aller seiner damaligen Einkünfte war. Das Opfer brachte er seiner Freiheit, die das piemontesische Gesetz bedrohte: dass Vasallen des Königs, Grundbesitzer also, sich nicht ohne des Lehnsherrn schriftliche Erlaubniss ausser Landes begeben sollen. Ein anderes Gesetz verbot sogar „bei körperlicher Strafe" Schriften ausserhalb der piemontesischen Staaten drucken zu lassen ohne Erlaubniss der Revisoren. Mit jener Schenkung seiner Güter und Liegenschaften zerbrach der Graf und Dichter die Ketten, die ihn an seinen Grund und Boden, wie den Knecht der Scholle, und an seinen despotischen Lehnsherrn schmiedeten. „Und wirklich war ich fest entschlossen auf immer mein Vaterland zu verlassen, und sollte ich darüber betteln müssen. Indem ich also auf dieser Seite noch ganz in Ungewissheit schwebte, und von Seiten der veräusserten Mobilien mich nicht im Geringsten gesichert sah, hing ich so meinen Phantasien nach und hatte stets die scheussliche Armuth vor Augen, bis mir die Wechsel von Elias zukamen, und ich, im Besitz dieser kleinen Summe, nicht mehr für meine Subsistenz zu fürchten hatte. In diesen Ausschweifungen der Phantasie war die Kunst, die sich mir als die passendste darstellte, um mir den Lebensunterhalt zu gewähren, die Kunst Pferde zuzureiten, in der ich Meister bin oder zu seyn glaube; und wirklich ist sie eine der minder knechtischen. Auch schien sie mir mit der Kunst des Dichters am vereinbarsten, denn man kann wohl leichter in einem Stalle als an einem Hofe Tragödien schreiben.". . . .

Im Mai desselben Jahres (1778) hatte Alfieri sein episches Gedicht: „L'Etruria vendicata" in IV Gesängen und in

Ottave rime [1]) angefangen, das die Ermordung des Herzogs Alexander von Medici durch dessen Vetter Lorenzo de' Medici feiert. Zu dieser patriotischen Grossthat empfängt Lorenzo den Dolch des Brutus aus der Hand der ihm als Traumgesicht und in Riesengestalt erscheinenden Freiheit. Im Juli (1778) führte der Brutus der Tragiker „in einem schwärmerischen Freiheitsfieber" [2]) die „Verschwörung der Pazzi" (Congiura de' Pazzi) aus, die der Dichter des „Fiesco" vielleicht kannte, jedenfalls ecrasirte. Im August dieses Jahres entwarf Alfieri auf Veranlassung seiner Geliebten, und um ihr ein Genüge zu leisten, die Maria Stuarda [3]) (1779). „Damals flossen meine Tage in einer fast gänzlichen Ruhe dahin; und sie wäre vollkommen gewesen, wenn ich nicht häufig dadurch wäre beängstigt worden, meine Dame von beständigen häuslichen Unannehmlichkeiten gepeinigt zu sehen, die ihr stets von ihrem zänkischen, unverständigen und stets trunkenen bejahrten Gemahle verursacht wurden. Ihre Leiden waren die meinigen, und ich habe von Zeit zu Zeit Todesqualen ausgestanden. Ich konnte sie nicht anders als Abends und zuweilen an ihrem Mittagstisch sehen; aber immer war der Mann gegenwärtig oder befand sich, wie es die allermeiste Zeit der Fall war, fortdauernd im Nebenzimmer. Nicht etwa weil ich ihm verdächtiger geschienen, als jeder andere, sondern weil es einmal sein System so war; und in neun Jahren und darüber, welche beide Gatten mit einander verlebten, ist er auch nicht ein einzigesmal ohne sie aus dem Hause gegangen, noch sie ohne ihn; eine Beharrlichkeit, die am Ende auch zwischen zwei Liebenden von gleichen Jahren lästig werden würde. Ich war den ganzen Tag zu Hause und studirte, nachdem ich Vormittags einige Stunden ein Miethpferd bloss zu meiner Gesundheit geritten hatte. Am Abend genoss ich ihres Anblickes, aber diese Erquickung ward mir nur zu sehr dadurch verbittert, dass ich sie, wie gesagt, fast immer gekränkt und bekümmert sah. Hätten mich nicht meine Studien auf das Anhaltendste beschäftigt, ich hätte es nicht ertragen können, sie so wenig und in solchem Zustande zu sehen. Hätte ich aber auch nicht diese einzige Erquickung ihres süssen Anblicks als ein Gegengift gegen die Rauhheit

1) Opere. Basil. 1803. Vol. VIII. — 2) Con una febbre frenetica di libertà. — 3) a suggerimento e saddisfazione dell' amata, ideai la Maria Stuarda.

meiner Einsamkeit gehabt, ich würde einem so anhaltenden, und ich kann wohl sagen, so wüthenden Studium nicht haben widerstehen können.“. . . . .

Die Versificirung der Pazzi und der Entwurf der Tragödien Rosmunda, Ottavia und Timoleone, die Ausführung der Rosmunda (in Prosa), die Versificirung des Don Garzia, die Beendigung des ersten Canto des Epos (L'Etruria venedicata) und der Beginn des zweiten, fallen in das Jahr 1779.

In Bezug seiner heissen Ringkämpfe mit dem Endecasillabo bemerkt unser tragischer Fechter von Asti:

„Wenn das Lesen, Studiren, Einsaugen, Wahrnehmen und Zergliedern der Schönheiten und Eigenheiten des Dante und Petrarca mir vielleicht die Fähigkeit einflössen konnte, mit gehöriger Geschicklichkeit und mit einigem Geschmack zu reimen; so kann ich die Kunst des reimlosen tragischen Verses (wenn ich mich in dem Fall befunden, sie besessen oder angedeutet zu haben) Niemanden anders als dem Virgil, dem Cesarotti und mir selbst zuschreiben. Ehe ich aber dahin kam, mir das Wesen dieses zu erschaffenden Styls aufzuhellen, war mir bestimmt, gewaltig lange tappend umher zu irren, und oft auch in's Gezwungene und Dunkele zu verfallen, aus zu grossem Streben das Schlaffe und Gemeine zu vermeiden, wovon ich weitläufig an einem anderen Orte gesprochen habe, als ich von meiner Art zu schreiben Rechenschaft zu geben hatte.“. . . . .

Im folgenden Jahre, 1780, wird die Maria Stuarda versificirt, die Ottavia und der Timoleone ausgeführt (in Prosa). Das Jahr ist für sein Liebesverhältniss auch dadurch denkwürdig, dass er die Geliebte von der barbarischen Behandlung ihres alten stets betrunkenen Ehetyrannen befreite.[1]) Den politischen Tyrannen that er in Tragödien in effigie ab; dem häuslichen Tyrannen legte er in Person das Handwerk, indem er der Gattin zunächst eine Zuflucht in einem Kloster in Florenz und dann einen ungestörten Aufenthalt in Rom sicherte.

In Rom reifen (1782) die vierzehn ersten Tragödien[2])

1) Vgl. Alfr. v. Reumont, Gräf. v. Alb. II. Abschnitt IV. — 2) Filippo, Polinice, Antigone, Virginia, Agamennone, Oreste, Congiura de' Pazzi, Don Garzia, Maria Stuarda, Rosmunda, Merope, Saul, Agide, Sofonisba.

ihrem Abschluss entgegen. Die Aufführung der Antigone in Rom von einer auserlesenen Dilettantengesellschaft, welche schon seit einiger Zeit auf einem Privattheater im Palaste des spanischen Gesandten, damals Herzog Grimaldi, spielte, hatte einen glänzenden Erfolg. Alfieri selbst spielte den „Creonte"; der Herzog von Ceri den „Emmone" (Haimon); seine Gemahlin die „Orgia" (eine fingirte Gattin des Polinice); die Titelheldin übernahm die majestätische Herzogin von Zagarolo. Im December des Jahres 1782 hatte er in einem Zuge auch die vier ersten Oden seines aus solchen Oden bestehenden Poems: L'America liberata [1]) verfertigt.

Nicht wenig stolz gemacht durch den glücklichen Erfolg der aufgeführten Antigone, fasste Alfieri gegen den Anfang des folgenden Jahres (1783) den kühnen Entschluss, die vier ersten seiner Tragödien dem Druck zu übergeben. „Endlich waren mir alle vier einzeln nach Rom geschickt worden, sehr correct vermittelst des Freundes (Gori), sehr unsauber, vermittelst des Druckers, und barbarisch versificirt (wie ich nachher sah), vermittelst des Verfassers.". . . . Er überreichte sie unter Anderen auch dem damaligen Papste, Pius VI. Dieser nahm den Band freundlich entgegen; gab nicht zu, dass Alfieri den Fusskuss verrichtete, hob ihn, als er das Knie beugte, empor, streichelte ihm die Wange, lehnte aber die erbetene Zueignung des Saul ab, mit der Entschuldigung, dass er keine Dedication theatralischer Werke annehmen könne. Benedict XIV. (Lambertini) hatte sich dem Mahomet Voltaire's geneigter erwiesen, ohne Anstoss an der Unheiligkeit des Stoffes zu nehmen, aus dem sogar die grinsende Persiflage hervorblickte. Auf Andringen des Bruders von Contessa d'Albany's in Florenz zurückgebliebenem Gemahl, wurde dem Dichter des Saul nahe gelegt, dass sein Umgang mit der Contessa Aergerniss in Rom erregen möchte. Er glaubte, der Ehre und dem Frieden seiner Dame das schmerzvolle Opfer schuldig zu seyn, und verliess Rom am 4. Mai 1783. Diese Trennung brachte seinen Geist auf zwei Jahre ausser Fassung.[2]) „Alles Literarische erlosch zu derselben Zeit in meiner Seele, so

1) Opere. Basil. 1803. Vol. VIII. — 2) mi tornò a scomporre il capo per forze due anni.

dass selbst die Briefe, in denen mir wegen der vier gedruckten Tragödien nicht wenig zugesetzt wurde, damals nicht den geringsten Eindruck auf mich machten. . . . Einige dieser Briefe waren mit Salz und Feinheit, die meisten geschmacklos und unhöflich geschrieben; einige unterzeichnet, andere nicht; und alle stimmten darin überein, dass sie fast ausschliesslich meinen Styl tadelten, den sie als äusserst hart, dunkel und aus schweifend mir vorwarfen." Wir werden sehen, mit welcher kampffertigen Abwehr er selbst gegen Bewunderer und Freunde für jedes Jota seines dramatischen Styls einstand.

Auf einer Erholungsreise besuchte er in Ravenna das Grab „des Dichters" (Dante's) und brachte hier einen ganzen Tag zu, „phantasirend, betend und weinend". Als er in Venedig hörte, der Friede zwischen den Amerikanern und Engländern sey abgeschlossen und darin ihre gänzliche Unabhängigkeit ratificirt, schrieb er die fünfte Ode des „befreiten Amerika" (America liberata), womit dieses lyrische Gedicht schloss.

„Als ich von Venedig nach Padua gekommen war, versäumte ich diesmal nicht, wie die beiden frühern Male, das Haus und das Grab unseres grossen Meisters in Argua zu besuchen. Hier widmete ich gleichfalls einen ganzen Tag dem Weinen und dem Dichten, einzig um meinem vollen Herzen Luft zu machen. In Padua lernte ich auch den berühmten Cesarotti von Person kennen, dessen lebhafte und feine Sitten mir nicht minder gefielen, als die Lectüre seiner meisterhaften Verse im Ossian gethan hatte. Von Padua kehrte ich nach Bologna zurück, und ich ging über Ferrara, um hier meine vierte poetische Wallfahrt zurückzulegen, indem ich das Grab und die Manuscripte Ariosto's besuchte. Tasso's Grab hatte ich mehrmals in Rom besucht, wie auch seine Wiege in Sorrento, wohin ich mich auf meiner letzten Reise nach Neapel ausdrücklich in dieser Absicht begeben hatte. Diese vier Dichter Italiens waren und sind und werden stets meine ersten und ich möchte sagen, einzigen seyn in dieser herrlichen Sprache: immer hat es mir geschienen, dass in diesen vieren alles enthalten sey, was menschlicher Weise die Dichtkunst geben kann.". . . . .

Bis auf die tragische Dichtung, als deren mindestens provisorisch grössten Vertreter man bis jetzt Alfieri wird betrachten,

und jenen vier ewigen Lichtern der italienischen Poesie als fünftes, zur Ergänzung des Sternbildes, zugesellen müssen, sollte das fünfte auch jenem kleinsten Sterne im grossen Bären gleichen, der abwechselnd erlischt und wieder aufleuchtet, um schliesslich für immer zu erlöschen.

In demselben Jahre (1783) veranstaltet Alfieri noch die Herausgabe von 6 anderen seiner ersten 14 Tragödien. Er spricht von Calsabigi's ihm inzwischen aus Neapel zugegangenem kritischen Briefe betreffend die vier ersten Tragödien. Von dieser brieflichen Kritik werden wir gehörigen Ortes Kenntniss nehmen. Voll Verzweiflung über die Unmöglichkeit, seine Dame wieder zu sehen, beschliesst unser Dichter und Selbstherausgeber eine abermalige Reise nach Frankreich und England, wie in den Ritterzeiten bei ähnlichen Veranlassungen, wo die Herzensdame in festen Schlössern unzugänglich gemacht wurde, der trauernde Liebesritter eine Kreuz- oder Wallfahrt nach dem heiligen Grabe antrat. Ein solcher Liebespilger fand Trost in einer heiligen Reliquie, in einem Gefässe mit Wasser vom Jordan, womit er die Thränen seiner Liebessehnsucht vermischte, zu Fusse wallend hin und zurück. Unser tragischer Troubadour von 1783 unternimmt eine Pilgerfahrt nach London mit dem Vorsatze, zur Erleichterung seines Liebesleids daselbst so viel englische Pferde zu kaufen, als er nur könnte.[1])

„Dies war und ist durchaus meine dritte Leidenschaft; aber sie war so unverschämt und verwegen, und so oft sich erneuend, dass die schönen Pferde vielmals sowohl die Bücher als die Verse zu bekämpfen gewagt und zuweilen sogar besiegt haben; und in diesem Augenblick der Herzensbeängstigung hatten die Musen sehr wenig Herrschaft über meinen Geist, daher verlor sich der Dichter wieder in den Pferdefreund, und ich reiste nach London, die Phantasie angefüllt und entflammt von schönen Köpfen, schönen Brüsten, stolzen Hälsen, breiten Krupen, und dachte wenig oder gar nicht an die herausgegebenen und nicht herausgegebenen Tragödien.“. . . . .

„Ich verweilte nirgends bis Avignon, wohin ich mich mit Begeisterung begab, um die magische Einsiedelei von Vaucluse

1) di comprare dei cavalli inglesi quanti più potrei.

zu besuchen. Die Sorgue empfing reichlich meine Thränen, nicht verstellte und geheuchelte, sondern heisse Thränen, die aus dem Herzen kamen.“ So brünstige schier, wie sie ein Liebespilger aus den Ritterzeiten in den Kidron fliessen liess. Konnte doch unser Pferdekreuzfahrer in der vielbepilgerten und schon zur Mythe gewordenen Sorgue Petrarca's Thränenquelle, wo nicht dessen Sonettenherz selber, in eine solche verwandelt, erblicken, wofern Petrarca wirkliche Thränen und keine bloss gereimten, mit dem Schellengedicht (Sonetto) ausgeläuteten und geklingelten, keine blossen Grabesthränenfläschchen, gedichtet hat.

„Von Avignon besuchte ich die berühmte Carthause von Grenoble, und allenthalben vergoss ich Thränen und sammelte nicht wenig Verse, bis ich zum drittenmale nach Paris kam. Immer verursachte mir diese ungeheuere Kloake dieselben Gefühle, Zorn und Schmerz.“. . . . . .

„Für die kurze Zeit, die ich daselbst verweilte, bewirkte der Luftballon eine Schwärmerei die ganze Woche hindurch; ich sah zwei der ersten und glücklichsten Versuche mit beiden Arten desselben; den einen mit verdünnter, den anderen mit brennbarer Luft gefüllt, und beide trugen ein jeder zwei Personen durch die Luft. Ein grosses und wunderbares Schauspiel; ein Stoff mehr für den Dichter als für den Geschichtsschreiber geeignet, und eine Entdeckung, der, um den Namen einer erhabenen zu erlangen, bis jetzt nichts weiter als die Möglichkeit oder Wahrscheinlichkeit fehlt, zu irgend einem nützlichen Zwecke angewandt zu werden. (1784) Als ich in London angekommen war, vergingen nicht acht Tage, dass ich anfing Pferde zu kaufen; zuerst einen Renner, dann zwei Reitpferde, dann noch eins, dann sechs Kutschpferde, und da mir nach und nach verschiedene junge Pferde theils umgeschlagen, theils gestorben waren, und ich für eins, das starb, zwei wieder kaufte, womit der ganze März des Jahres 1784 hinging, so hatte ich endlich noch vierzehn. Diese wüthende Leidenschaft, die beinahe sechs Jahre bereits unter der Asche versteckt gewesen war, hatte sich durch diese lange bald gänzliche bald theilweise Entbehrung so gewaltig in meinem Herzen und meiner Phantasie wieder entzündet, dass ich, allen Hindernissen zum Trotz, und weil ich sah, dass von zehn gekauften fünf in so kurzer Zeit verloren gegangen waren, die Zahl

bis auf 14 brachte; wie ich auch mit meinen Tragödien bis auf vierzehn hinaufgekommen war, da ich anfangs nur zwölf wollte.". . . . .

Da haben wir den Pegasus-Sattel, auf den wir oben bereits anspielten. [1])

„Ich war entweder bei meinen Pferden, oder ich schrieb Briefe, und Briefe, und immer Briefe. Auf diese Weise verlebte ich ungefähr vier Monate in London und an die Tragödien dachte ich so wenig, als hätte ich nie dergleichen nur im Sinne gehabt. Nur die sonderbare Uebereinstimmung ihrer Anzahl mit der Zahl meiner Thiere drang sich mir oftmals auf und ich sagte mir lächelnd: „du hast dir für jede Tragödie ein Pferd verdient," wobei ich an die Pferde dachte, die mit Schlägen unsere pädagogischen Orbile uns unterlegen, wenn wir in der Schule irgend eine schlechte Ausarbeitung gemacht haben."

„So lebte ich schändlicherweise in der verächtlichsten Musse Monate auf Monate; mit jedem Tage unterliess ich selbst die Lectüre der gewohnten Dichter mehr, und die Ader von Reimen versiegte gänzlich; so dass ich während meines ganzen Aufenthalts in London nur ein einziges Sonett machte, und zwei bei der Abreise. Im April trat ich mit jener zahlreichen Caravane den Weg an, kam nach Calais, darauf wieder nach Paris, und begab mich über Lyon und Turin nach Siena zurück. Aber viel leichter und kürzer ist es, schriftlich einen solchen Zug zu erzählen, als ihn mit so vielen Thieren auszuführen. An jedem Tage, bei jedem Schritte gab es Störungen und Herzeleid, wodurch die Freude, die ich an meinen Pferden gehabt haben würde, nur zu sehr vergiftet ward. Bald hatte das eine den Husten, bald wollte das andere nicht fressen, das eine hinkte, dem anderen schwollen die Schenkel, wieder einem anderen splitterte sich der Huf ab, und was weiss ich; es war ein ewiges Meer von Leiden und ich war der Märtyrer.". . . . .

Hier folgt der schon angedeutete Hannibal-Alpenübergang unseres Tragiker-Chiron, mit der Leier im Arm an der Spitze seiner vierzehn Musenpferde, in die ihm selbst seine 14 Tragödien verwandelt scheinen konnten, ähnlich wie die Töchter des Proteus in Stuten oder Kühe.

1) S. 291.

„Meine Pferde waren, vermöge ihrer Jugend und meiner väterlichen Sorgfalt und der mässigen Anstrengung, über die Maassen lebhaft und feurig, wodurch es um so schwieriger wurde, sie unverletzt über diese Felsenleiter zu führen. Ich nahm daher in Laneburg für jedes Pferd einen Mann, der es zu Fuss ganz kurz am Zügel führen musste. Zwischen jede drei Pferde, die eins in der gehörigen Entfernung vom andern mit ihren Führern den Berg schönstens hinaufstiegen, hatte ich einen von meinen Reitknechten gestellt, der auf einem Maulthiere reitend, auf seine drei Acht hatte, die vor ihm hergingen. Und so fort von dreien zu dreien. In der Mitte des Zuges befand sich der Hufschmied von Laneburg mit Nägeln und Hammer und Eisen und künstlichen Hufen, um die Füsse wieder herzustellen, wenn ein Eisen losging, welches die grösste Gefahr auf diesen Klippen war. Ich als das Haupt der Unternehmung, kam zuletzt auf dem kleinsten und leichtesten meiner Pferde, dem Frontin, und hatte auf jeder Seite einen Reiseadjutanten, die leicht zu Fuss waren und als die Ueberbringer meiner Befehle von hinten nach der Mitte oder der Spitze gesandt wurden. So erreichten wir auf das glücklichste den Gipfel des Mont Cenis; als wir aber nach Italien hinabsteigen wollten, eine Bewegung, bei welcher die Pferde muthwillig zu werden und den Gang zu beschleunigen, auch wohl unversehens zu springen pflegen, veränderte ich meinen Posten, stieg vom Pferde und stellte mich an die Spitze des Zuges, indem ich Schritt vor Schritt zu Fuss den Berg hinabstieg. Um noch mehr das Niedersteigen zu verzögern, hatte ich die schwersten und stärksten Pferde vorn genommen und die Adjutanten liefen indessen auf und ab, um sie sämmtlich zusammenzuhalten, ohne einen weiteren Zwischenraum als die gehörige Entfernung. Ungeachtet aller dieser Sorgfalt gingen doch von drei Füssen bei verschiedenen Pferden die Eisen los; aber die Anstalten waren so genau, dass auf der Stelle der Schmied sie wieder herstellen konnte, und alle kamen wohl und unbeschädigt nach Novalese, die Füsse im besten Stande und nicht ein einziges lahm. Dies Geschwätz kann demjenigen zur Richtschnur dienen, der diese Alpen oder andere mit vielen Pferden übersteigen muss. Ich für meinen Theil, der ich so glücklich diesen Uebergang geleitet hatte, hielt mich für wenig geringer als Hannibal, der ebenfalls hier, ein

wenig mehr gegen Mittag, seine Sklaven und Elephanten hinübergeführt hatte. Aber wenn es ihm saueren Schweiss kostete, so kostete es mir süssen Wein, denn alle meine Leute, Führer, Schmied, Reitknechte und Adjutanten zechten sich voll."

„Den Kopf angefüllt mit diesen Pferdepossen und leer an allen nützlichen und löblichen Gedanken kam ich zu Ende des Mai nach Turin, wo ich mich ungefähr drei Wochen verweilte, nachdem ich seit sieben Jahren und drüber meinen dortigen Wohnort aufgegeben hatte. Die Pferde, welche mir wegen der zu anhaltenden Beschäftigung mit ihnen zuweilen schon lästig wurden, schickte ich nach sechs oder acht Ruhetagen nach Toscana voran, wo ich sie wieder treffen würde; ich aber wollte mich ein wenig erholen von so vielen Verdriesslichkeiten, Anstrengungen und Kindereien, die gewiss einem tragischen Dichter von vollen fünfunddreissig Jahren wenig geziemen. Bei dem allen hatte mir diese Zerstreuung, diese Bewegung, diese gänzliche Unterbrechung aller Studien für meine Gesundheit ungemeinen Vortheil gebracht; ich fand mich neu gekräftigt und verjüngt am Körper, aber auch nur zu sehr verjüngt am Wissen und am Verstande; die Pferde hatten mich mit schnellen Schritten zu meinem ursprünglichen Esel zurückgeführt. Und so sehr war schon auf's neue mein Geist eingerostet, dass ich es bereits für gänzlich unmöglich hielt, noch irgend etwas zu erfinden oder zu schreiben."....

In Turin hatte Alfieri Auseinandersetzungen mit dem Minister wegen seiner Reisen.

„Ich schnitt geradeswegs ins Leben, und ohne den geringsten Umschweif antwortete ich: dass ich nach Toscana zurückkehre, um daselbst meinen Druck und meine Studien fortzusetzen; dass ich fünfunddreissig Jahre, mithin ein Alter habe, in welchem man nicht noch seine Plane ändern dürfe; dass ich, da ich mich den Wissenschaften gewidmet hätte, wohl oder übel dieselben mein ganzes übriges Leben hindurch bearbeiten würde. Er sagte darauf, dass die Wissenschaften schön und gut seyen, dass es aber grössere und wichtigere Beschäftigungen gebe, denen ich gewachsen sey und denen ich mich gewachsen fühlen müsste. Ich dankte ihm verbindlichst, aber ich bestand auf dem Nein, und ich hatte auch die Mässigung und Grossmuth, dem guten Hofmanne die überflüssige Züchtigung nicht zu ertheilen, die er wohl verdient hätte

ihm begreiflich zu machen, dass ihre Verrichtungen und Beschäftigungen nach meiner Meinung und in Wahrheit weit weniger wichtig nnd erhaben seyen, als meine oder Anderer Tragödien. Aber Leute derart sind unbekehrbar, und müssen es seyn.". ....

„Als ich Tags darauf beim Könige war, ihm meine Verbeugung zu machen, sagte dieser nichts von der Sache und nahm mich übrigens mit vieler Leutseligkeit und Freundlichkeit auf, die ihm eigen ist. Dies war (nnd er regiert noch) Victor Amadäus II., der Sohn Karl Emanuel's, unter dessen Regierung ich geboren worden. Wiewohl ich die Könige im Allgemeinen nicht liebe, und weniger noch die willkürlichen, so muss ich doch aufrichtig seyn, dass das Geschlecht dieser unserer Fürsten im Ganzen trefflich ist, und besonders wenn man es mit fast allen übrigen von Europa vergleicht.". ....

In Turin traf sich's, dass er einer öffentlichen Vorstellung seiner Virginia beiwohnte, die neun Jahre nach seiner „Cleopatra" anf demselben Theater gegeben wurde. Nur auf den Wunsch eines Freundes konnte er sich entschliessen, bei der Aufführung zugegen zu seyn, „im Voraus überzeugt, dass bei meinen Lebenszeiten auf keinem Theater Italiens für mich weder Lob noch Tadel zu erwarten sey.". . „Denn was die Urtheile der Zeitgenossen betrifft, so wiederhole ich weinend, indem ich den Zustand betrachte, worin sich die Kunst der Kritik in Italien befindet, dass für jetzt weder Lob noch Tadel zu hoffen oder zu erlangen ist." Und doch wurde ihm beides von seinen italienischen Zeitgenossen, ersteres besonders, Lob und Bewunderung, reichlich zu Theil. Schwerlich würde er, falls ein weinender Heraklit als Tragiker noch in die Nachwelt hineinweinen könnte, mit deren Kritiken die Thränen trockenen, die ihm die Kritik seiner Zeit ausgepresst. Nie hat ein tragischer Dichter als Selbstbiograph so viel Thränen vergossen, die er seinen Tragödien vorweggeweint, und die von rechtswegen diese mussten fliessen machen. Gab es aber, oder giebt es Zuschauer oder Leser, welche bei Alfieri's Trauerspielen Thränen vergiessen? Die Ströme in Abzug gebracht, welche die Contessa Albrizzi über die „Mirra" geweint zu haben versichert[1]) und die Balsamthränen, welche

1) „Le lagrime copiosissime che ho sparse sempre, leggendo quella

Myrrha selbst, als Myrrhenstaude, in die sie verwandelt worden, noch heutigen Tages weint. Das tragische Salz, das hin und wieder in Alfieri's Trauerspielen das Auge juckt, ist alles, nur kein Thränensalz; und wenn es solches wäre, so ist es eben verwittertes Salz, dem das Beste zu Thränen fehlt: das Augenwasser.

Das 14. Capitel meldet Alfieri's Reise nach dem Elsass, wo damals (1784) seine Herzensdame weilte:

„Ich war an Geist, Herz und Gemüth wieder genesen, und so waren seit dem Tage, an welchem ich durch ihren Anblick in's Leben zurückgekehrt war, noch nicht vierzehn Tage verflossen, als ich, der ich seit zwei Jahren auch nicht mehr daran gedacht hatte, noch Tragödien zu schreiben; ich, der ich mir sogar, nachdem ich dem Saul den Kothurn angepasst hatte, fest vorgesetzt, ihn nie wieder vorzunehmen, gleichsam ohne mich dessen zu versehen, zu gleicher Zeit drei andere Tragödien gezwungen entwarf: Ajax, Sophonisbe und Mirra.“. . . .

Ueber diese Idee musste er in Thränen ausbrechen; dann konnte er auch auf die mitfühlendste Theilnahme rechnen, und wir wären die Ersten, die unsere Thränen mit den seinigen vermischen würden über diese unglückliche Idee, eine in Ovid's Metamorphosen mit elegisch üppigem in Blutschande und Thränen getauchtem Pinsel geschilderte Incestliebe als tragisches Gemälde vor dem leibhaften Auge eines aus Vätern, Töchtern und Müttern gemischten Publicums zu entfalten, und zwar entkleidet von allen religiös-mythischen und natur-symbolischen Beziehungen, dem einzigen Mysterienschleier, der eine solche Dichtung poetisch macht! Keine psychologische Kunst, kein dramatisches Genie reicht aus, um in den Augen eines Publicums der Neuzeit eine solche Tragödie zu rechtfertigen. Der Versuch beweist schon, dass der Dichter, wenn noch so begabt, Wesen und Aufgabe der neueren Tragödie nicht begriffen, ja dass er kein tragischer

scena mirabile, mi fanno tener per certo, che sia essa una delle più commoventi che abbiamo.“ (Risposta della Contessa Albrizzi alla lettera dell' Ab. Artiaga intorno la Mirra. Traged. d'Alf. t. VI. p 47—50, ed. di Parigi 1805). Wir werden diese mit Weihrauch gemischten Myrrhathränen der Contessa Albrizzi bei der Bestattung der Mirra-Tragödie in's Grab mitgeben.

Dichter vom reinsten poetischen Demantwasser ist. „Ich entwarf sie," — fährt Alfieri fort — „gleich Anfangs so, dass sie in meiner Tragödie dasselbe handelnd ausführen sollte, was sie im Ovid beschreibt, aber mit Stillschweigen ausführen. Ich fühlte von dem Augenblick an die unendliche Schwierigkeit, die ich finden würde, wenn ich jenes gewaltsame Wogen in dem Herzen der Mirra durch alle fünf Acte hindurchführen müsste, ohne andere Begebenheiten herbeiziehen zu können. Damals entflammte mich diese Schwierigkeit nur noch mehr und spornte mich, als ich sie ausführte, versificirte und drucken liess, zu dem Versuch, sie zu besiegen; allein da sie fertig ist, erkenne und fürchte ich sie in ihrem ganzen Umfange und überlasse es Anderen, zu beurtheilen, ob ich sie ganz, oder zum Theil oder gar nicht zu überwinden gewusst habe.". . . . . . Unser armes Votum lautet auf „gar nicht".

Das Schicksal gebot wieder Trennung. „Ueberwältigt von Schmerz dichtete ich Einiges und weinte unaufhörlich bis Siena." An diesem unerschöpflichen Weinen hätte selbst Carlo Gozzi zu seinen Theatermärchen Studien machen können, worin Helden und Heldinnen, wie wir zu unserem Jammer sahen, alle Nasen lang weinen. Nur um eines Umstandes willen begleitet unser Mitgefühl diese von Colmar bis Siena ununterbrochen vergossenen Thränen; aus Rücksicht nämlich auf die Quelle, aus welcher sie strömten: den Tod seines Herzensfreundes, Gori. Liebesthränen aber musste ein mannhafter Geist wie Alfieri, wir sagen nicht, nicht weinen; nur aber nicht, sey's auch in einer Selbstbiographie, solche Thränenergüsse auf die Capitel seiner Erlebnisse wie auf Flaschen füllen.

In Pisa arbeitete Alfieri (1785) an dem prosaischen Werke: „Von dem Fürsten und den Wissenschaften" [1]), einem Werke, das, von ähnlicher Tendenz, wie seine berühmte Schrift: Della Tirannide [2]), in Ton, Styl, logischem Gang und durch die Einfachheit überraschender Folgerungsresultate an Machiavelli's Manier erinnert, jedoch mehr in äusserlicher formaler Hinsicht, als in körniger Sachlichkeit und pragmatischer Tiefe. Durch eine Fülle von Allgemeinheiten und gemeinörtlichen Betrachtungen

1) Del Principe e delle Lettere. Opere. Basil. t. VI. — 2) t. VII.

brechen hin und wieder blinkende Gedanken hervor, bald mit dem Glanze fechtender Gladiatorschwerter, bald blitzend wie ein Wurfspiel mit Brutus-Dolchen. Wir wagen sogar die paradoxe Ansicht auszusprechen, dass uns in den genannten beiden Schriften die volle Stärke von Alfieri's Genie zu liegen scheint, und dass seine Tragödien nur als deren Reflexe zu betrachten: jene die beiden Brennpunkte seines schriftstellerischen Geistes, diese die vereinzelten Strahlen. In Pisa schrieb er auch den Panegirico di Plinio a Trajano"[1]), keine Uebersetzung der bekannten Lobrede des j. Plinius auf Kaiser Trajan; im Gegentheil eine fulminante Ansprache an diesen Kaiser, die Plinius' Schmeichelbild zu einem Schröpferischen Schreckgespenste phantasmagorisirt. Bei den Feierlichkeiten, welche der Grossherzog Leopold seinem Gaste, dem Könige von Neapel zu Ehren, in Pisa veranstaltete, zog unser Dichter-Stallmeister die Aufmerksamkeit durch seine schönen englischen Pferde auf sich, welche an Gestalt, Schönheit und Feuer alle anderen Pferde, so viele deren auch bei dieser Gelegenheit gegenwärtig waren, übertrafen. „Aber mitten in diesem trügerischen und kindischen Genuss überzeugte ich mich zu gleicher Zeit mit tiefem Schmerz, dass es in dem todten und verwesenden Italien viel leichter ist durch Pferde als durch Tragödien auf sich zeigen zu lassen." [2])

Ne gaudeas vanis; „erfreue dich nicht an eitlen Dingen", ermahnt der Sentenzen-Philosoph Seneca.[3]) Alfieri, der aus dem „Rossquell" (Hippokrene) mindestens eben so viele Begeisterung für das Ross wie für den Quell getrunken, tadelt nicht bloss, wie ein Seneca, an sich selbst seine Freude am Eitlen und Nichtigen, seine Eitelkeit, bei festlicher Gelegenheit mit seinem Rudel englischer Pferde wie ein Kunstreiter aufzuziehen: Alfieri betreibt auch seine Liebhabereien, seine Abenteuer, seine Jugendstreiche mit dem stoischen Ernst, der gerunzelten Stirne, den düsterbuschigen Augenbrauen eines Zeno, eines Cato, eines Selbstgeisslers. Dieser finstere Ernst inmitten seiner Verirrungen, Frivolitäten und gegebenen Aergernisse unterscheidet ihn von fast

1) Das. p. 213 ff. — 2) Che nella fetida e morta Italia ella era assai più facil cosa di farsi additare per via di cavalli, che non per via di tragedie. Vita II, c. 15. p. 317. — 3) Epist. XXIII.

sämmtlichen Berufsgenossen, und lässt ihn aus deren Schaar um Kopfeslänge als einen vom schwarzblütigen Dämon leidenschaftlichsten Missvergnügens verdüsterten Saul der Tragödie hervorragen. In dieser Geistesstimmung liegt auch seine tragische, aber subjectiv tragische Anlage, die bei ihm die sittliche Würde und Strenge vertritt, welche bei den grossen schöpferischen Geistern, namentlich in der tragischen Kunst, nicht Sache des Temperamentes ist; sondern die in stiller Seelentiefe gereifte Frucht einer philosophisch-poetischen Weltanschauung, eines durch Gedankenzucht, hohe Bildung und sittlich schöne Menschlichkeit harmonisch geordneten, in sich beruhigten, ausgeklärten Gemüthes. An mannhaft strenger Denkungsart von wenigen seiner Kunstgenossen übertroffen, erscheint doch Alfieri neben Dichtercharakteren wie Schiller, Aeschylos, Sophokles, Dante, Shakspeare, — dieser im Innersten gottfreudige, holdherzige, menschenfreundlichste, und doch, wie der Weltheiland in Michel Angelo's jüngstem Gericht, der erhabenste Weltenrichter, Verdammer und Seligsprecher in furchtbarer Majestät, — neben solchen im tiefsten Gemüthskern von göttlicher Milde und Liebesanmuth durchlichteten Dichternaturen erscheint Alfieri doch nur wie ein trübseliger Schatten am Acheron im Vergleich zu den hehren heiligen Geistern, die auf den elysäischen Gefilden wandeln, zu Göttern verklärt.

Zurückgekehrt zu seiner Herzensdame nach dem Elsass, wo er sich nun dauernd niederliess, führte unser Abel in Kains-Stimmung im December 1785 die Sofonisba und Mirra aus, vollendete im Januar 1786 das zweite und dritte Buch seiner schon erwähnten Abhandlung „Vom Fürsten und den Wissenschaften", und entwarf den Dialog „Von der unerkannten Tugend"[1] und führte ihn auch aus. Ausserdem skizzirte er die schon berührte „Tramelogedia" Abéle (Abel) und versificirte den lyrischen Theil. Durch eine briefliche Mittheilung seiner Dame, die Voltaire's ‚Brutus' in Paris hatte darstellen sehen und von der Darstellung entzückt war, fühlte der selbstbewusste,

---

1) Della Virtù Iconosciuta. Opere Vol. VII. (p. 173—208.) Ein Dialog zwischen Vittorio Alfieri und dem Geiste seines verstorbenen Freundes Francisco Gori.

Unabhängigkeits-stolze, italienische Tragiker „Herz und Geist augenblicklich von einem wüthenden und verachtenden Wetteifer erfüllt" und sagte zu sich selbst: „Was Brutus, was Brutus von einem Voltaire?! Ich will einen Brutus schreiben; ich will sie alle beide schreiben; die Zeit wird alsdann zeigen, ob solche Gegenstände der Tragödie sich besser für mich schicken oder für einen Franzosen von gemeiner Herkunft, der sich seit länger als sechzig Jahren in seinen Unterschriften nennt: „Voltaire, wirklicher Kammerherr des Königs".[1] Und ohne in der Antwort an seine Dame ein Wort davon zu erwähnen, entwarf er schnell in Einem Blitzstrahl die beiden Brutus[2] zugleich, wie er sie nachher ausgeführt. Was den „Kammerherrn" betrifft, hatte der hochgeboreneTragiker vollkommen Recht, wenn er nur nicht dem französischen Kunstgenossen die „gemeine Herkunft", den „Plebejer" hätte aufmutzen wollen, als ob tragische Stoffe ebenfalls zu den Adelsvorrechten gehörten, wie das jus primae noctis, woran eine bürgerliche Canaille nicht Hand anlegen dürfe. Irgendwo kommt doch immer der Sparren im Wappen als Gehirnsparren zum Vorschein, selbst bei einem freiheitswüthenden Brutusdichter, der in einem Ahnenschilde gewiegt worden. Gelegentlich der ‚Merope' des Torelli zeigte es sich bereits, welchen Dichters Merope einer poetischen Behandlung dieses Stoffes näher stehe: die Merope des Conte Alfieri, oder die des Plebejers Voltaire. Vielleicht lehrt uns auch ein Vergleich zwischen der Brutus-Tragödie des Conte und des Plebeo, dass der poetisch-dramatische Werth einer solchen auch nicht nothwendigerweise aus dem hochgeborenen Geblüte fliesst, und dass der „wüthende und verachtende Wetteifer" kein besserer Anspruchstitel auf den Siegeslorbeer ist, als das facit indignatio versus.

Nachdem Alfieri mit Didot in Paris den Druck aller 19 Tra-

---

1) ... riempiutomi instantaneamente di una rabida e disdegnosa emulazione si il cuor che la mente; dissi fra me: „Che Bruti, che Bruti di un Voltaire? Io ne farò dei Bruti; e li farò tutt' a due, il tempo dimostrerà poi se tali soggetti di tragedia si addicessero meglio a me, o ad un Francese nato plebeo, e sottoscrittosi nelle sue ferme per lo spazio di settanta e più anni: „Voltaire gentiluomo ordinario del Re." — 2) Giunio Bruto und Marco Bruto.

gödien [1]) festgesetzt hatte, kehrte er wieder nach dem Elsass zurück, wohin er seinen Freund den Abt Caluso kommen liess. Im Mai 1787 beginnt der Druck der Didot'schen Ausgabe der 19 Tragödien. Ein paar Tage, nachdem sich Caluso bei einem Spazierritt den Arm gebrochen, wurde Alfieri selbst von einer fürchterlichen Ruhr befallen, die sich mit nicht weniger als 80, schreibe achtzig „pestilenzialischen Ausleerungen" täglich begnügte, so dass er seinem Ende nahe war, fast ohne das geringste Fieber. „Es war kein Leben mehr in mir, ausser im Kopfe, der zwar geschwächt, aber vollkommen klar geblieben war." Nach sechs Wochen sah er sich dennoch ganz wieder hergestellt.

Seinen Freund Caluso riefen literarische Geschäfte nach Turin zurück, wo derselbe Secretär der Akademie der Wissenschaften war. Bald darauf reiste Alfieri mit seiner Dame von Colmar nach Paris (1788), woselbst er drei Jahre lang ununterbrochen blieb. Der Druck seiner Tragödien dauerte fast das ganze Jahr 1788 hindurch. Gleichzeitig mit dem Drucke der 6 Bände Tragödien in Paris bei Didot, erfolgte der Druck der beiden Schriften „Von dem Fürsten und der Wissenschaft" und „Von der Tyrannei" in der Druckerei von Beaumarchais zu Kehl. Gegen Ende August des Jahres 1786 verliessen sowohl die 6 Bände Tragödien in Paris, wie die beiden Werke in Prosa in Kehl die Presse. Den schon 1787 gedruckten „Panegirico an Trajan" liess er zusammen mit einer inzwischen gedichteten Ode: „Das von der Bastille befreite Paris" [2]), bei Didot wieder abdrucken. So fand er sich im Besitze einer zierlichen und correcten Ausgabe seiner sämmtlichen bisher verfassten Werke; mit Ausnahme der Tramelogedie Abéle, der er noch ähnliche mehr anzuschliessen beabsichtigte, und der Uebersetzung des Sallust, weil er nicht gesonnen war, „jemals das unselige und unentwirrbare Labyrinth eines Uebersetzers zu betreten."

Einer der erregtesten Sturmvögel der grossen Revolution, welcher, gleich jenen poetischen Seevögeln, von denen Philostrat erzählt, dass sie gestachelte Federn aus ihrem Schweife als Vor-

---

1) Zu den oben aufgezählten 14 kommen nun hinzu: Timoleone, Sofonisba, Bruto Primo, Mirra, Bruto Secondo. — 2) Parigi sbastigliato. Opere. Vol. VIII.

boten nahender Stürme abschiessen, seine Stachelfedern als ähnliche Vorzeichen gegen die Tyrannen geschleudert hatte: Vittorio Alfieri, flatterte, als der politische Meersturm von 1789 hereingebrochen war, gar ängstlich um die knirschenden Maste. „Von dem April des Jahres 1789 an hatte ich in grosser Herzensbeängstigung gelebt, da ich alle Tage fürchtete, es möchte einer von den vielen Stürmen, die sich nach der Zusammenberufung der Stände täglich in Paris erhoben, alle meine fast zu Ende gebrachten Ausgaben (seiner Werke) zu vollenden hindern, und ich sollte nach vielen und so unsäglichen Kosten und Anstrengungen noch im Angesichte des Hafens untergehen.". . Er hatte keinen heissern Wunsch, „als für immer dieses modernde Spital verlassen zu können, das die Unheilbaren und die Wahnsinnigen in sich schliesst." In seiner Herzensangst, ihm selbst vielleicht unbewusst aristokratischen Herzensangst, schüttete er, wie so viele kleinmüthige Freiheitsherolde, das Kind mit dem Bade aus; verabscheute er die Principien der Revolution so unversöhnlich wie die blutbesudelten Hände, die an den Pfosten der Freiheit, wie der Würgengel der ägyptischen Erstgeburten an den Thürpfosten, den Abdruck der blutigen Hand zurückgelassen hatten.

Hier nimmt Alfieri vorläufigen Abschied von seiner Lebensbeschreibung, die er jetzt in Paris beendigt, wo er sie in einem Alter von 41 Jahren und einigen Monaten aufgezeichnet hatte, und schliesst das gegenwärtige Bruchstück den 27. Mai des Jahres 1790. Sollte er vor der Fortsetzung sterben, bittet er einen Freund, zu dem vorhandenen Manuscripte nichts weiter hinzu zu setzen, als die Zeit, den Ort und die Art seines Todes. Wenn aber der Freund es für gut hielte, seine Lebensgeschichte zu verbrennen, so würde er auch gut thun.

Der Todesfall ist glücklicherweise nicht eingetreten; der Selbstbiograph konnte 13 Jahre später, in seinem 55. Jahre also, den fallen gelassenen Faden seiner Lebensbeschreibung wieder aufnehmen und fortspinnen. Seiner schöpferischen Kraft ist leider der Lebensfaden ausgegangen. Schon während des Zeitraums zwischen 1790 und der Wiederanknüpfung seiner Biographie zehrt seine schriftstellerische Thätigkeit von den Brosamen ihres dreissigjährigen Kraftaufwandes. Behufs besserer Erlernung der lateinischen Sprache übersetzt nun der Dichter Dutzende von

Dramen, den Virgil, den Terenz. Der Baumeister wird zum Ziegelstreicher, der Bauherr zum Karrenschieber, der Schöpfer der classisch-italienischen Freiheitstragödie vermiethet sich als Handlanger und Taglöhner behufs Uebersiedelung versetzbarer Theater- und sonstiger Gebäude von altclassischer Stätte auf italienischen Boden. Der reiche Kauffahrer, der sonst alljährlich mit reicher Ladung an neuen Tragödien in den Hafen einlief, muss sich jetzt auf den Uebersetzungsschmuggel legen. Der Tragiker-Grandseigneur, der mit einem Gespann von 15 Musenrossen vor Thespis Wagen daherkutschirte, er muss jetzt, noch im besten Mannesalter, als Kärrner neben dem Sandgaul des Uebersetzungskarrens frohndend einhertraben. Er hatte die Jugend und den Geistesschwung, deren er zu freien Schöpfungen bedurfte, verloren, und fand sie nachher nie wieder. [1]) Diese Erschöpfung war schon 1790 eingetreten, in seinem 41. Jahre. Sein Vermögen in klingender Baarschaft, wovon er zwei Drittel in französischen Papieren liegen hatte, erfuhr, infolge des Staatsbankerottes in Frankreich, gleichzeitig eine ähnliche Erschütterung und Zusammenschmelzung, wie sein geistiges Vermögen in seiner Schöpferkraft. Nothgedrungen musste Alfieri mit seiner von gleicher Vermögensentwerthung betroffenen Dame aus England, gelegentlich seiner vierten Reise dahin, wieder nach Paris, das er Ende 1791 verlassen hatte und wo das Liebes- oder Wildehepaar mit seinem Papiergelde allein leben konnte, schweren Herzens und betrübter Seele zurückkehren. Bei seiner Einschiffung in Dover zur Rückfahrt begegnete ihm „ein wahrhaft romantisches Ereigniss." Hier erblickte er nämlich zufällig jene Dame wieder, die ihm seine zweite Reise nach England (1771) zu einer so gefährlichen Liebesexpedition geabenteuert hatte. [2])

„Noch immer sehr schön und von fast noch unverändertem Ansehen, wie ich sie zwanzig Jahre vorher, gerade im Jahre 1771, verlassen hatte. Ich glaubte anfangs zu träumen, sah genauer, und ein Lächeln, womit sie auf mich hinblickte, überzeugte mich völlig. Ich kann alle die Bewegungen und verschie-

---

1) perdei il tempo, la gioventù e il bollore necessari per una tal creazione, e non lo ritrovai mai più. — 2) s. oben S. 268. Anm. 3. (Lady Ligonier.)

denen entgegengesetzten Gefühle nicht ausdrücken, die mir dieser Anblick verursachte. Ich sprach jedoch mit ihr kein Wort, stieg in das Schiff und ging nicht wieder hinaus; im Schiff erwartete ich meine Dame, die eine Viertelstunde später kam, worauf wir in See gingen.“. . . . .

Zwei Tage nach dem berüchtigten 10. August 1792 traf Alfieri Anstalten zur Flucht aus Paris mit seiner Dame. Nachdem er mit vieler Mühe von der Section seines Wohnviertels die nöthigen Pässe erhalten, reiste er am 18. August mit Begleitung von Paris ab. Kaum waren sie an der Barrière angelangt, als aus einer nahen Kneipe auf einmal ein dreissig vielleicht „von jenen Henkern hervorstürzten, nackt, betrunken und rasend“; von jenen Henkern, in welche sich die grande nation umgewandelt, deren Eigenschaften, ihrem grössten Schriftsteller zufolge, gemischt erscheinen aus denen des Affen und Tigers. Hätte Voltaire damals schon die Gorillas gekannt, würde er den Vergleich der grande nation auf die Gorillas, als Prototypen, beschränkt haben, in welchen Grossaffen sich eben beide Eigenschaften, die ihres eigenen Geschlechtes und die des Tigers, vereinigen. Zu den frappanten gemeinsamen Eigenthümlichkeiten gehört vornehmlich die, dass der Gorilla vor dem Kampfangriff sich auf die Brust pocht mit fürchterlichen Bramarbasschlägen, wie der ausgemachteste Eisenfresser.[1] Die betrunkenen Gorillas an der Barrière blanche widersetzten sich der Abfahrt und hielten die Kutsche an, mit entsetzlichen Faustschlägen auf die Brust und fürchterlichem Gebrülle, rugissement sur rugissement. „Länger als eine halbe Stunde dauerte dieser Auftritt. Ich zeigte gute Fassung, und das rettete uns. Viele schrieen: wir wollen den Wagen verbrennen; — Andere: sie fliehen, es sind Adelige und Reiche; zurück auf's Stadthaus, damit Gericht über sie gehalten werde. Endlich wurden die „Affentiger“ des Tobens müde.“[2]

---

1) Il (der auf's Korn genommene Gorilla) se battait la poitrine avec ses poings démesurées qui la faisaient resonner comme un immense tambour. C'est leur manière de défier leurs ennemis. En même temps il poussait rugissement sur rugissement. (Paul du Chaillou. Voyages et aventures dans l'Afrique équatoriale. Paris 1863. p. 374.) — 2) Ma in somma — quei scimiotigri si stancarono. Auch Alfieri braucht noch diese Bezeichnung Voltaire's, da der Gorilla erst 1847 von dem Missionär

Alfieri stieg mit seinen Reisepapieren wieder zu seiner halbohnmächtigen Dame in den Wagen, der Postillon setzte sich zu Pferde, man öffnete den Schlagbaum und im vollen Jagen ging's hinaus.

Die erste literarische Schrift, die er wieder in Florenz entwarf, war eine Vertheidigung des Königs Ludwig XVI. (Dec. 1793). Dann schrieb er im selben Jahre an einer historisch-satirischen Abhandlung über die Angelegenheiten als Vorrede für das später verfasste Werk „Der Franzosenfeind" (Il Misogallo), Galläpfel statt wohlschmeckender Früchte, statt Aepfel der Erkenntniss und des ewigen Lebens — ein bitteres Surrogat für den ersten Tragiker seiner Nation. „Was mein Arbeiten betrifft," — bekennt der wahrheitsstrenge Selbstschilderer — „so hatte ich zwar meinen Plan auf wenigstens noch fünf andere Tramelogedien, wie der Abel, entworfen, aber durch die überstandenen und noch gegenwärtigen Beklemmungen des Geistes war die schöpferische Kraft erloschen, die Phantasie erschlafft." [1]... Da er keine neuen Tragödien mehr hervorbringen konnte, greift er auf seine alten gedruckten Trauerspiele zurück. Er studirte den Saul ein mit einer Dilettantengesellschaft aus der florentinischen Aristokratie und gab ihn im Frühjahr 1793 in einem Privathause mit vielem Erfolge. Den Saul spielte er selbst. In seinem eigenen Hause führte er den Filippo (1795) auf, worin er selbst den Filippo und Carlos gab. Seine Lieblingsrolle blieb aber der Saul.

Das 24. Capitel der letzten Lebensepoche beginnt mit folgenden Worten: „Besser spät als gar nicht. Nachdem ich sechsundvierzig Jahre zurückgelegt und seit zwanzig Jahren die Kunst eines lyrischen und tragischen Dichters wohl oder übel ausgeübt und bekannt, und noch nie weder die griechischen Tragiker, noch den Homer, noch den Pindar, noch sonst einen Griechen gelesen hatte, befiel mich eine gewisse Scham und zugleich eine löbliche Neugierde, ein wenig zu sehen, was diese Väter der Kunst gesagt hätten.". . . .

---

P. S. Savage am Ufer des Stromes Gabou im westlichen Afrika entdeckt worden. (Savage, Proceedings of the London Zoological Society 22. Febr. 1848. t. III. p. 418.) — 1) mi si era spento il bollore giovenile inventivo, la fantasia accasciata. . . .

„Ich las nach und nach den Homer, Hesiod, die drei Tragiker, den Aristophanes und Anakreon, indem ich sie von Vers zu Vers in den wörtlichen lateinischen Uebersetzungen studirte, die sich neben dem Texte zu finden pflegen.“. . . . .

Zwei Jahre später, in seinem 50. Jahre, entschliesst sich Alfieri die griechische Sprache zu lernen. Beim Lesen der lateinischen Uebersetzung der genannten griechischen Autoren betrachtete er von Zeit zu Zeit die in der Seitencolumne des griechischen Textes befindlichen Charaktere „mit scheelen und sehnsüchtigen Augen, gerade wie der Fuchs in der Fabel die verbotenen Weintrauben betrachtete.“ Doch hatte er Mühe seiner schwachen Augen wegen die „verwünschten Charaktere“ zu fixiren. Ueberdies war er mit gar keiner Fähigkeit für Sprachen ausgerüstet. So hatte er das Englische zwei oder dreimal versucht, ohne jemals damit zu Rande zu kommen. Selbst seine Muttersprache, die italienische, hatte er nie grammatikalisch gelernt. Nun warf er sich mit der ganzen zähen Willensstärke seiner Natur auf die griechische Grammatik. Der deutsche Student hat das Wort „ochsen“ erfunden; Alfieri erfand den Begriff und die That dazu beim Studiren der griechischen Grammatik.

„Die Schwierigkeit des Lesens und Aussprechens hatte ich dadurch überwunden, dass ich ausser der täglichen Lection des Classikers, den ich studirte, alle Tage zwei Stunden hintereinander mir laut vorlas nnd aussprach. So hatte ich, jedoch ohne wegen der Schnelligkeit des Lesens und des Geräusches der lauten Aussprache, etwas zu verstehen, den ganzen Herodot, zweimal den Thncydides mit seinem Scholiasten, den Xenophon, sämmtliche kleine Redner, und zweimal den Proclus über den Timäus des Plato mit lauter Stimme gelesen, letzteren ans keinem anderen Grunde, als weil der Druck schwieriger zu lesen und voller Abbreviaturen war.“. . . . .

„Und endlich begann ich auch, da mich das Griechische immer leidenschaftlicher fesselte, je mehr ich Fortschritte zu machen schien, zu übersetzen; zuerst die Alceste des Euripides, dann den Philoktet des Sophokles, dann die Perser des Aeschylus, und zuletzt, um von Allen eine Probe zu haben und zu geben, die Frösche des Aristophanes. Ich vernachlässigte über dem Griechischen auch das Lateinische nicht; denn ich las und stu-

dirte in demselben Jahre 1797 den Lucrez und Plautus; auch den Terenz las ich, von dem ich durch eine seltsame Verknüpfung sechs Lustspiele im Einzelnen übersetzt hatte, ohne je ein einziges ganz gelesen zu haben. Wenn daher meine Arbeit für eine Uebersetzung gelten darf, so kann ich im Scherz mit Wahrheit sagen, dass ich ihn eher übersetzt als gelesen habe, und ohne ihn gelesen zu haben."

„Ich machte mich überdiess mit den verschiedenen Versmaassen des Horaz bekannt, denn ich schämte mich ihn gelesen, studirt und fast auswendig gewusst zu haben, ohne das geringste von seinen Versmassen zu verstehen; und auf gleiche Weise verschaffte ich mir eine hinlängliche Idee von den griechischen Maassen in den Chören, des Pindar und des Anakreon. Mit einem Wort, ich kürzte in diesem Jahre 1797 meine Ohren, jedes um eine gute Hand breit; keinen anderen Zweck hatte ich mir bei dieser grossen Anstrengung vorgesetzt, als meine Neugierde zu befriedigen, meine Unwissenheit zu vermindern, und die verdriesslichen Gedanken an die Gallier von mir zu entfernen, das heisst, mich dem Celticismus zu entreissen.". . . . . .

Euripides' ‚Alceste' erweckt seine tragische Ader aus dem Todesschlafe. „Im März 1798 kam endlich der Tag, wo meine Phantasie dergestalt über diesem Gegenstand entbrannte, dass ich, als ich von einem Spaziergange nach Hause kam, mich daran machte, sie auszuführen, und ich schrieb in einem Zuge den ersten Act; und an den Rand desselben schrieb ich: „Ausgeführt mit Begeisterung und Wuth und vielen Thränen". An den folgenden Tagen führte er mit gleichem Ungestüm die übrigen vier Acte und den Umriss der Chöre aus. Den 26. Mai war das Ganze beendigt.[1])

Neben seiner Lebensbeschreibung beschäftigten ihn (1799) die Inschriften zu seinem und seiner Dame Leichenstein. Es sind lateinische Epitaphien, die er mittheilt, requiescant in pace. Statt ihrer liefern wir den Stundenplan der Tagesbeschäftigungen unseres posthumen Griechischbüfflers, dem alles auf die

1) unter dem Titel „Alceste seconda di Euripide". Londra 1804. (Opere Postume di Vittorio Alfieri T. 1.), wo sie mit Alfieri's Uebersetzung von Euripides' Alceste sich befindet: L'Alceste di Euripide.

Tyrannen gemünzte Eisen und Blut schon in seinem 50. Lebensjahre als Blei in's Sitzfleisch gefallen:

„Den Montag und Dienstag sind die drei ersten Frühstunden, sobald ich erwache, der Lectüre und dem Studium der heiligen Schrift bestimmt, eines Buchs, das ich mich gewaltig schämte nicht gründlich zu kennen, ja bis zu diesem Alter nicht immer gelesen zu haben. Den Mittwoch und Donnerstag, Homer, die zweite Quelle für jeden Schriftsteller. Den Freitag, Sonnabend und Sonntag widmete ich für dieses erste Jahr und länger dem Pindar, als dem schwierigsten und unverständlichsten von allen Griechen und von allen Lyrikern in irgend einer Sprache, selbst nicht den Hiob und die Propheten ausgenommen. Diese drei letzten Tage nahm ich mir vor, wie ich gethan habe, nach und nach den drei Tragikern, dem Aristophanes, Theokrit u. a. sowohl Dichtern als Prosaisten zu widmen, um zu sehen, ob es mir möglich sey, dieser Sprache auf den Grund zu kommen, und sie, ich will nicht sagen, vollkommen zu erlernen (denn das ist ein Traum), aber sie doch wenigstens so gut zu verstehen, wie ich das Lateinische verstehe. Und die Methode, die ich mir nach und nach bildete, schien mir zweckmässig; ich will sie daher angeben, denn vielleicht kann sie so oder berichtigt einem und dem andern nützlich seyn, der nach mir dieses Studium übernimmt. Die Bibel las ich zuerst im Griechischen, in der Uebersetzung der Septuaginta, den vaticanischen Text, dann verglich ich den alexandrinischen Text; darauf las ich dieselben zwei oder höchstens drei Kapitel dieses Morgens im Diodati italienisch, wo sie überaus treu nach dem hebr. Texte waren; dann las ich sie in unserer lateinischen Vulgata, und dann endlich in der dem hebr. Text beigefügten wörtlichen lateinischen Interlinear-Uebersetzung; und da ich das Hebräische mehrere Jahre vor Augen und das Alphabet gelernt hatte, brachte ich es dahin, auch das hebräische Wort materiell lesen und den meistens sehr widrigen Ton und die für uns sonderbaren und aus Erhabenem und Barbarischem gemischten Formen herausbringen zu können."

„Was den Homer betrifft, so las ich schnell mit lauter Stimme die sechzig oder achtzig oder allerhöchstens hundert Verse, die ich diesen Morgen studiren wollte, Griechisch allein, und übersetzte sie wörtlich in's Lateinische, wobei ich mich nicht

21*

aufhielt, wie viel Unrichtigkeiten auch vorkommen mochten. Wenn ich so die vielen Verse verstümmelt hatte, las ich sie mit lauter Stimme prosodisch im Griechischen. Alsdann las ich den griechischen Scholiasten, darauf die lateinischen Noten von Barnes, Clarke und Ernesti; endlich nahm ich die gedruckte wörtliche lateinische Uebersetzung, und überlas sie mit stetem Blick auf die griechische Columne, um zu sehen, wo, wie und warum ich anfänglich in der Uebersetzung gefehlt hatte. Wenn dem Scholiasten etwas zu erklären entgangen war, so erklärte ich es sodann in meinem bloss griechischen Exemplar mit anderen gleichbedeutenden griechischen Worten, wozu mir der Hesychius, das Etymologicon und der Favorinus gute Dienste thaten. Darauf bemerkte ich besonders auf ein Blatt die ungewöhnlichen Worte, Formen und Figuren, und erklärte sie griechisch. Dann las ich den ganzen Commentar des Eustathius über die gegebenen Verse, die mir so funfzigmal vor Augen gekommen waren, sie und alle ihre Interpretationen und Figuren. Diese Methode wird langweilig und hart scheinen; aber auch ich war hart und eine funfzigjährige Rinde bedarf eines andern Meissels um etwas daraus zu bilden als eine zwanzigjährige."

„Auf den Pindar hatte ich schon die vorhergehenden Jahre ein noch bleierneres Studium gewandt, als die angeführten. Ich habe einen kleinen Pindar, in dem sich kein Wort findet, über welches ich nicht eine arithmetische Zahl geschrieben, um durch eins, zwei, drei und zuweilen bis vierzig und mehr anzuzeigen, welche Stelle jedes Wort, wenn es nach seinem Sinne construirt wird, in diesen unendlichen und labyrinthischen Perioden einnehmen müsse. Aber das genügte mir nicht; ich nahm in den drei Tagen, die ich ihm bestimmte, einen andern bloss griechischen, zwar sehr correcten, aber schlecht interpunctirten Pindar, den des Calliergi von Rom, den ersten, der die Scholien hat, und aus diesem las ich vom Blatte weg, wie ich es vom Homer gesagt habe, mein Pensum sogleich in einer wörtlichen lateinischen Uebersetzung, und ging dann eben so weiter wie beim Homer; ausserdem fügte ich zuletzt eine griechische Erläuterung des Sinns des Verfassers an dem Rand hinzu, welche den blossen von allem figürlichen Ausdruck entkleideten Gedanken enthielt. Ebenso verfuhr ich mit dem Aeschylus und Sophokles, als sie statt des

Pindar an die Reihe kamen. Aber ich gestehe, dass ich trotz dieser Mühe und dieser thörichten Anstrengung, da seit einigen Jahren mein Gedächtniss sehr schwach geworden, wenig davon weiss, und dass ich bei der ersten Lectüre die grösste Pein ausstehe. Aber das Studium ist mir so werth und so nothwendig geworden, dass ich es seit 1796 aus keinem Grunde binnen der drei ersten Stunden nach dem Erwachen unterlassen oder unterbrochen habe, und wenn ich etwas Eigenes arbeitete, wie die Alceste, die Satire, Reime oder eine Uebersetzung, so habe ich dies in späteren Stunden gethan; so dass ich mir selbst lieber den Ueberrest als die Erstlinge des Tages bestimmte; und muss ich entweder meine eigenen Arbeiten oder das Studium lassen, so leidet es nie einen Zweifel, dass ich lieber die meinigen aufgebe.". . . . .

Am Tage des Einmarsches der Franzosen in Florenz (25. März 1799) zog sich Alfieri mit seiner Dame auf ein Landhaus ausserhalb des Thors S. Gallo zurück, nahe bei Montaghi. Hier trieb er seine präposterischen Studien unverbrüchlich nach dem angegebenen Stundenplane. Jene schon verschiedentlich angedeutete, den italienischen Schöngeistern und Poeten mit der Muttermilch eingeflösste Pedanterie formel-classischer Studien, wir sehen sie hier bei einem der stolzesten, unabhängigsten, von Hause aus studienscheuen und unwissendsten Geister in späten Jahren als eine Art Greisenkrankheit, wie etwa Gicht, Hämorrboiden u. dgl., zum Ausbruch kommen. Der aristokratische Republicaner, der Tyrannenhasser, der Brutus, solbst dieser ist auf Ruhegehalt gesetzt; selbst dessen Model und Gussform liegt zerbrochen da; selbst für dieses Pathos ist die schriftstellerische Gestaltung erschöpft. Alles was er in dieser Beziehung zu Tage fördert, besteht in Schmähausbrüchen gegen die Franzosen, womit der Selbsbiograph an der Schwelle des 19. Jahrhunderts (1800) seine Galle erleichtert. Das Aeusserste, wozu ihn diese begeistert, sind antigallisch gallige Sonette gegen die Franzosen, die er als collectiven Tyrannen in Gesammtheit und als Nation und zumeist als Republik verabscheut:

„Ich bin nie ein Royalist gewesen, noch bin ich es jetzt; aber darum bin ich doch nicht mit diesem Gesindel zu vermengen: meine Republik ist nicht die ihrige, ich bin, und das

werde ich stets laut bekennen, in allen Stücken das, was sie nicht sind. Voll Zorn über den empfangenen Schimpf ward ich eidbrüchig und machte vierzehn Reime auf den Vorfall und schickte sie meinem Freunde; aber ich behielt keine Copie davon; weder von diesem noch von manchem andern, was der Unwille oder ein anderes Gefühl meiner Feder entriss; daher werde ich es auch nie unter meine schon übervielen Verse aufnehmen.“.....

Da regte sich mit einmal der wunderlichste Zeugungskitzel in dem frühgealterten Geiste. Er beschleicht die Aristophanische Komödie und zeugt mit ihr als Incubus sechs politische Komödien, ebensoviele Spuk- oder Hahneneier, ohne Dotter und Eiweiss. Eines wenigstens müssen wir davon, zukömmlichen Ortes, auf die Spitze stellen, und zwar auf des Dichters Scheitel, um zu sehen, wie ein alter Pollux oder Kastor sich mit der leeren Eierschale auf dem Kopfe ausnimmt. Den Bericht über das Legen der sechs Hahneneier liefert nachstehende Schilderung:

„Immer hatte ich im Sinn gehabt, mich in dieser letzten Rennbahn zu versuchen; und ich hatte bestimmt, deren zwölf zu machen; aber die Widerwärtigkeiten, die Beklemmungen des Herzens, und mehr als alles das ununterbrochene austrocknende Studium einer so unermesslich weit umfassenden Sprache, wie die griechische ist, hatten mir den Kopf abgelenkt und entkräftet, und ich hielt es bereits für unmöglich, dass ich noch etwas empfangen könnte, und dachte sogar nicht mehr daran. Aber ich wüsste nicht zu sagen wie, in dem unsäglichsten Augenblick von Sclaverei, und fast ohne Wahrscheinlichkeit und Hoffnung ihr zu entgehen, und ohne noch Zeit oder die Mittel zur Ausführung zu haben, erhob sich plötzlich mein Geist, und entzündete schöpferische Funken. Die vier ersten Komödien, die gleichsam eine einzige in vier getheilte sind, da sie nach einem Ziele, aber auf verschiedene Weise, streben, entwarf ich zusammen auf einem Spaziergang, und als ich nach Hause kam, machte ich die Skizze nach meiner Gewohnheit. Den Tag darauf, als ich meinen Phantasien nachhing, und doch sehen wollte, ob ich auch in einer andern Gattung etwas hervorbringen könnte, wenigstens eine zur Probe, entwarf ich noch zwei andere, von denen die erste in einer für Italien ebenfalls neuen, von den andern vieren verschie-

denen Gattung war; die sechste endlich war die reine italienische Komödie, mit den Sitten Italiens, wie sie eben sind; um nicht den Schein auf mich zu werfen, als verstände ich nicht sie zu beschreiben. Aber eben darum, weil die Sitten wechseln, muss derjenige, der seinen Komödien Dauer verschaffen will, den Menschen zum Gegenstand seines Spotts und seiner Zurechtweisung nehmen; aber nicht den Italiener mehr als den Franzosen oder den Perser; nicht den des achtzehnten Jahrhunderts mehr als den des funfzehnten oder des zwanzigsten, wenn nicht mit diesen Menschen und diesen Sitten auch das Salz der Komödie und des Verfassers vergehen soll. So habe ich in sechs Komödien drei verschiedene Gattungen derselben zu geben geglaubt oder versucht. Die vier ersten passend auf jede Zeit, jeden Ort und jede Sitten; die fünfte phantastisch, poetisch und auch von einer weiten Begränzung; die sechste nach dem modernen Zuschnitt aller Komödien, wie sie gemacht werden, und die sich zu Dutzenden machen lassen, indem man die Feder in den Schmutz taucht, den man täglich vor Augen hat: ihre Trivialität ist gross, das Vergnügen, wie mir scheint, gering, und der Nutzen fehlt ganz. Dies mein Jahrhundert, das überhaupt an Erfindungen ziemlich ärmlich ist, hat die Tragödie aus der Komödie herholen wollen, indem es das bürgerliche Schauspiel anwandte, was eben so ist, als wenn man sagte: die Epopoe der Frösche. Ich hingegen, der ich mich allein vor der Wahrheit beuge, habe (wie ich glaube mit grösserer Wahrscheinlichkeit) aus der Tragödie die Komödie geschöpft, was mir nützlicher, unterhaltender und der Wahrheit gemässer scheint; denn Grosse und Mächtige, die uns zum Lachen reizen, sieht man oft; aber Personen des Mittelstandes, als Banquiers, Advocaten u. dgl., die sich bewundern lassen, sehen wir nie; und der Kothurn passt schlecht für schmutzige Füsse. Wie dem auch sey, ich habe es versucht; die Zeit, und bei der Durchsicht ich selbst, werden urtheilen, ob sie gelten oder verbrannt werden sollen." . . .

Ein Jahr nach dem Entwurf (1801) führt Alfieri die sechs Komödien in Prosa aus, und versificirt sie wieder ein Jahr später (1802). Während der Ausführung in Prosa erkrankte er infolge der Erhitzung und Anspannung des Kopfes an einer Entzündung desselben, und an dem Podagra, das sich auf die Brust warf

und mit Blutspucken endigte. „Uebrigens bin ich“ — schreibt der Selbstbiograph, der, bei allen Gewaltsamkeiten, ein gut Stück antikrömisches Schrot und Korn in seinem Charaktermetall beigemischt hatte — „bin ich, gesättigt und enttäuscht über die Güter der Erde, mässig in der Nahrung, immer schwarz gekleidet, und auf nichts etwas wendend als auf Bücher, sehr reich, und schätze mich glücklich, eine gute Hälfte ärmer zu sterben, als ich geboren worden.“ Die beiden Krankheiten in den beiden letzten Sommern zeigten ihm an, dass es Zeit sey, mit der Arbeit und der Erzählung zu schliessen. „Ich setze daher der vierten Epoche hier ihr Ziel, da ich wohl gewiss bin, dass ich nichts mehr hervorbringen will, und wenn ich wollte, vielleicht nicht könnte.“ Die letzte That seines straffen Selbst- und Eigenwillens war: die Stiftung eines Ordens ausschliesslich für sich selbst, als dessen Abzeichen der Stifter und einziger Ritter zugleich ein Halsband erfand, in welches die Namen von 23 sowohl alten als neuen Dichtern eingegraben standen, und an welchem ein Cameo mit dem Kopfe Homer's hing. Auf der Rückseite befand sich ein von ihm verfasstes griechisches Distichon eingestochen. [1])

Nach Angabe dieser Selbstauszeichnung nimmt der merkwürdige Mann vom Leser Abschied mit den Worten: „Auf Wiedersehen, o Leser, wenn wir uns noch wiedersehen werden, zu einer Zeit, wo ich als ein blöder Alter noch besser faseln werde, als ich in diesem letzten Capitel meines hinscheidenden Mannesalters gethan habe.

Florenz, den 14. Mai 1803. Vittorio Alfieri.“

In einem vom 21. Juli 1804 datirten Briefe des Abbate Tommaso Valperga-Caluso an die Contessa d'Albany werden die letzten Lebensaugenblicke des grössten italienischen Ringkämpfers um den tragischen Lorbeer geschildert:

„Unerschütterlich in seinem Entschluss fuhr er fort, diesen ganzen Sommer in übermässiger Enthaltsamkeit mit grösstem Fleiss an seinen Komödien jeden Tag mehrere Stunden zu arbei-

*ΑΥΤΟΝ ΠΟΙΗΣΑΣ ΑΛΦΗΡΙΟΣ 'ΙΠΠΕ' 'ΟΜΗΡΟΥ*
*ΚΟΙΡΑΝΙΚΗΣ ΤΙΜΗΝ ΗΛΦΑΝΕ ΘΕΙΟΤΕΡΑΝ.*
Selbst hat Alfieri zum Ritter Homer's sich erkoren:
Schöneres Ehrengeschenk als es je Fürsten gewährt.

ten, denn er besorgte, das Leben möchte ihm fehlen, noch ehe er sie vollendet hätte; ohne dass er darum nnr einen Tag nnterlassen wollte, nicht wenige Stunden auf fremde Schriften zu verwenden, um seine Kenntnisse zu erweitern. Indem er sich so immer mehr mit um so absichtlicheren Anstrengungen zerstörte, je schwächer er sich werden fühlte, und auf alles Verzicht leistete ausser dem Studinm, dem einzigen Labsal seines müden und gedrückten Lebens, erschien der 3. October, an welchem er dem Anscheine nach gesunder und heiterer aufstand, als er seit langer Zeit pflegte, und nach seinen gewohnten Morgenstudien eine Spazierfahrt im Phaeton machen wollte. Er war aber noch nicht weit, als ihn ein heftiger Frost befiel; er wollte ihn durch Bewegung zu Fuss vertreiben nnd sich warm machen, aber Schmerzen in den Eingeweiden hinderten ihn. Er kam daher mit dem Fieber nach Hause, das einige Stunden heftig anhielt, gegen Abend aber nachliess; obwohl er anfangs dnrch Reiz zum Erbrechen gequält worden war, brachte er doch die Nacht ohne grosse Leiden hin, und am folgenden Tage kleidete er sich nicht nur an, sondern kam auch aus seinem Zimmer in den gewöhnlichen Speisesaal hinunter. Er konnte jedoch an diesem Tage nicht essen; er schlief den grössten Theil desselben. Die Nacht daranf war unruhig. Am Morgen des 5. Octobers wollte er, nachdem er sich rasirt hatte, ausgehen, um frische Luft zn schöpfen, aber der Regen hinderte ihn daran. Abends genoss er mit Wohlgefallen, wie er pflegte, Chocolade. Aber in der Nacht auf den 6. befielen ihn entsetzliche Schmerzen in den Eingeweiden. Auf die Verordnung des Arztes wnrden ihm Senfpflaster auf die Füsse gelegt, die er aber, sobald sie zu ziehen anfingen, abriss, weil er befürchtete, sie möchten ihn, wenn sie ihm die Fusssohlen wund machten, auf mehrere Tage am Gehen hindern. Den Tag darauf schien er sich besser zu befinden; doch legte er sich nicht zu Bette, weil er es nicht ertragen zu können glaubte. Am 7. Morgens verlangte sein gewöhnlicher Arzt, dass noch ein anderer zu Rathe gezogen werden möchte, nnd dieser verordnete Bäder und Zugpflaster an den Schenkeln. Letztere wollte aber der Kranke nicht, um nicht am Gehen verhindert zu werden. Man gab ihm Opium, welches die Schmerzen stillte, und ihm eine ziemlich ruhige Nacht verschaffte. Dennoch legte er sich

nicht zu Bette; auch war die Ruhe, die ihm das Opium gab, nicht ohne einige Beunruhigung von eingebildeten Vorstellungen, die sein eingenommener Kopf erzeugte, dem sich unwillkürlich, wachend und träumend, die Erinnerungen an die am lebhaftesten eingeprägten Gegenstände der Vergangenheit in der Phantasie darstellten. Seine Studien und Arbeiten seit dreissig Jahren fielen ihm ein, und was mehr zu bewundern ist, eine grosse Anzahl griechischer Verse aus dem Anfang des Hesiod, die er nur einmal gelesen hatte, sagte er jetzt hintereinander auswendig her. Dies sagte er der Frau Gräfin, welche an seiner Seite sass. Aber ihm scheint bei dem allen nicht der Gedanke eingekommen zu seyn, dass der Tod, den er seit lange sich als nahe zu denken gewohnt war, jetzt vor ihm stehe. Wenigstens ist es gewiss, dass er kein Wort davon zu Ihnen sagte, obgleich Sie ihn erst am Morgen verliessen, an welchem er um sechs Uhr, ohne den Willen der Aerzte, Oel und Magnesia nahm. Dies musste ihm, weil es ihm die Eingeweide beschwerte, sehr schädlich gewesen seyn; schon um acht Uhr befand er sich in der äussersten Lebensgefahr, und die Frau Gräfin, welche gerufen ward, traf ihn in einer Beängstigung an, die ihn ersticken wollte. Nichts desto weniger richtete er sich von seinem Stuhle auf, ging nach dem Bette zu, stürzte sich in dasselbe, und gleich darauf ward es Nacht vor seinen Blicken, er verlor das Gesicht und hauchte den Athem aus. Nicht waren die Pflichten und Tröstungen der Religion verabsäumt worden. Allein man hielt das Uebel nicht für so dringend, noch irgend eine Beschleunigung für nöthig, daher der gerufene Beichtvater nicht früh genug kam. Wir können aber darum nicht zweifeln, dass unser Freund auf diesen Schritt gefasst war, an den er so oft dachte, dass er häufig davon zu sprechen pflegte. So wurde uns Sonntags den 8. October früh dieser grosse Mann entrissen, als er die Hälfte seines fünfundfunfzigsten Jahres noch nicht um vieles überschritten hatte."

„Er wurde beerdigt, wo so viel berühmte Männer ruhen, in der heil. Kreuzkirche neben dem Altar des heiligen Geistes unter einem einfachen Stein, indessen die Frau Gräfin von Albany ihm ein würdiges Mausoleum verfertigen lässt, das nicht weit von dem des Michel Angelo errichtet werden soll. Schon hat Canova

die Hand daran gelegt, und gewiss wird das Werk eines so trefflichen Meisters trefflich seyn.“ . . .

Den Bericht über Alfieri's letzten Kampf, den Todeskampf, schliesst Abbate Caluso in dem Briefe an die Gräfin Albany mit folgenden bemerkenswerthen Betrachtungen:

„Alfieri strebte unablässig der Grösse nach, und unter den edelsten Leidenschaften, welche die Liebe zum Ruhm in diesem grossen Herzen entzündete, war die erste die Liebe für zwei Gegenstände, die er nicht zu unterscheiden verstand, für Vaterland und für bürgerliche Freiheit. Gewiss ist ein amtloser Philosoph in der Monarchie viel freier als der Monarch selbst, und ich habe für mich nie eine andere Freiheit begehrt, noch die Pflichten eines treuen Unterthanen gering geschätzt. Aber wenn es den Herrschern gefällt, sich von allen Unterthanen Herren nennen zu lassen, so ist es gar leicht, dass irgend einer sich fest einbilde, dass da keine bürgerliche Freiheit seyn könne, wo nur Einer das Recht habe zu wollen. Mit diesem Irrthum glühte Alfieri für sein freies Vaterland, und indem er diese Liebe vom Theil auf's Ganze ausdehnte, war seine heisseste Sehnsucht Italiens Freiheit, die, wie er nicht verzweifeln wollte, sich irgend einmal wieder glorreich erheben werde. Da ihm nun schien, dass nichts so sehr als die Macht Frankreichs dies zu verhindern im Stande sey, ergab er sich einem politischen Hass gegen die Franzosen, von dem er glaubte, dass er Italien nützen könne, sobald er sich allgemeiner erhebe. Zugleich aber wollte er sich von jenen Nichtswürdigen absondern, die unter dem Scheine, als liebten sie wie er auf das glühendste die Freiheit, die Sache derselben durch die abscheulichsten Verbrechen zum Gegenstande allgemeiner Verwünschungen machten. Dem minder Leidenschaftlichen ist es klar, dass er nicht so allgemein hätte sprechen sollen, ohne Gute und Böse zu unterscheiden, und nie kann dem Urtheile eines kalten Philosophen der Hass irgend einer Nation vernünftig erscheinen. Aber man muss Alfieri als einen leidenschaftlichen Liebhaber betrachten, der nicht gerecht seyn kann gegen die Widersacher seiner Göttin, als einen italienischen Demosthenes, der Flammenworte der überlegenen Macht der Macedonier entgegensetzt. Ich befreie ihn darum nicht von aller Schuld, noch brauche ich es, um ihm das gebührende Lob eines

grossen Geistes zu erhalten. Mir soll es genügen, wenn man Ausbrüchen des Uebermaasses einer so empfehlenswerthen Leidenschaft, wie die Vaterlandsliebe ist, billige Nachsicht nicht versage.“ . . .

Nun dürfen wir, nachdem die Hauptzüge einer der denkwürdigsten Dichterpersönlichkeiten der neuern Zeit uns über den Charakter, das Wollen und Streben derselben belehrenden Aufschluss gegebeu, uns auch befähigt erachten, die Eigenthümlichkeiten der dramatischen Schöpfungen einer solchen Natur, ihrem Werthe und ihrer Bedeutung nach, zu würdigen und, indem wir dieselben als abgerungen, mehr noch einer gewaltigen, von einem energischen Geiste befeuerten Willenskraft [1]) als einem ursprünglichen spontanschöpferischen Genie entsprossen, auffassen, Tadel und Anerkennung, im Hinblick auf solchen Dichtungscharakter, zu bemessen. Hiebei scheint uns eine vorhergehende Berücksichtigung der eigenen Ansichten, Principien und Begriffe des Dichters über seine Kunst geboten. Lessing's Wort: Wer richtig raisonirt, der wird auch zweckgemäss dichten, muss sich vor Allem bei einem Dichter bewähreu, bei welchem der Schwerpunkt seiner Schöpferkraft in den Impuls seiner Charakterstimmung auf den erfindenden Geist fällt; nicht wie bei Dichtern von urwüchsigem dramatischen Genie, wo der persönliche Charakter nur die Unterlage, nur die Operationsbasis gleichsam der Plane entwerfenden, schaffenden Phantasie ist. Untersuchen wir daher zunächst, wie unser Tragiker über seine Kunst raisonirt, zu welchen dramaturgischen Principien er sich bekennt, und welche Kunstdogmen ihn bei seinem Umgestaltungseifer, seinen Neuerungen und seinem Ringen nach einer tragischen Idealnorm bestimmt und geleitet haben. Prüfen wir vorweg in Alfieri's berühmtem „Gutachten“ über seine Tragödien [2]), ferner in seinen Beantwortungen der kritischen Briefe des Calsabigi [3]) und Ce-

---

1) volli, e volli sempre, e fortissimamente volli: „Ich wollte, wollte immer und wollte leidenschaftlich“, schreibt er, bezüglich seiner dichterischen Erfolge, in seinem Briefe an Calsabigi. — 2) Parere dell' autore su le presenti tragedie. Opere. Basil. 1803. Vol. V. p. 225 ff. — 3) Lettera di Ranieri de' Calsabigi all' autore sulle quattro sue prime Tragedie. Napoli 20. Aug. 1783. Opere. Vol. I. Risposta dell' autore. Das. p. 68 ff.

sarotti [1]) die theoretischen Grundsätze, auf denen seine dramatischen Dichtungen fussen.

Das Ideal von Tragödie, das er zu erreichen strebte, schildert Alfieri wie folgt: „Eine fünfactige, lediglich von ihrem Gegenstande erfüllte Tragödie" [2]) — will sagen, eine episodenlose. Wie aber, wenn das episodische Motiv die Folie des Hauptmotivs ist, welche diese erst ins rechte Licht setzt? Die Episode der Einschlag ist, der, mit dem Aufzug des Gewebes sich kreuzend, dasselbe erst zu einem solchen spuhlt und wirkt? wesshalb auch Aristoteles in der Poetik der verwickelten Handlung vor der einfachen den Vorzug giebt. Wie denn aber, wenn, gleich wie die Luft den Sonnenstrahl zu einer unserm Auge gemässen Erregung und zu dem Maasse von Versichtbarung der Gegenstände eignet und vorrichtet, das ihm zusagt — wenn ähnlich auch die Haupthandlung erst durch die Nebenhandlung, als ihr modificirendes Durchgangsmittel gleichsam, sichtbar würde? Und wenn, wie der Lichtstrahl, je nach Beschaffenheit des Mittels, zum oder vom Lothe bricht: gleichermassen das tragische Grundmotiv durch das Nebenmotiv eine vom geistigen Auge geforderte Hin- oder Ablenkung erfährt, um die Katastrophe als das Bild der eigenthümlichen, von der Tragödie beabsichtigten kathartischen Idee vor die Anschauung zu stellen? Oder wenn sich gar Haupt- und Nebenhandlung verhielten wie im Fernrohr das Objectiv zum Ocularglas sich verhält, die, zu gegenseitiger Ergänzung geschliffen, nur zusammenwirkend ein entsprechendes Bild geben? Sollten wir in dem Mythenkreise, innerhalb welchem die Katastrophe einer griechischen Tragödie sich vollzieht, nicht ein solches, die Haupthandlung wesentlich bestimmendes und ihr demnach äusserliches episodisches Umgebungsmittel erblicken dürfen, wodurch sie erst Gestalt, Farbe und Bedeutung empfängt? Greifen in den einfachsten aller tragischen Compositionen, in Aeschylos' Tragödien, nicht die nebenherspielenden, die episodischen Momente ihrer Fabeln, in die Haupthandlung mitwirkend ein, wie z. B.

1) Lettera dell' Abbate Cesarotti etc. con note dell' autore, che servono di risposta. Das. Vol. III. p. 224 ff. — 2) La tragedia di cinque atti, pieni, per quanto il soggetto dà, del solo soggetto. (Risposta etc. p. 68.)

im „Agamemnon“ die Schicksale des trojanischen Krieges; das Ergänzungsbild zu Klytämnestra's ehebrecherischem Gattenmorde? Der Helena Treulosigkeit an Gatten und Vaterland? Nicht Iphigenia's Opferung? Nicht der Kassandra mitverstrickter Untergang? Welche Verkettung von episodischen Momenten zu Einer grossen, klaren, geschlossenen, einheitsvollen Katastrophe! Und die Tragödien-Chöre? Scheinen sie nicht die Vertreter gleichsam des ganzen mythischen Cyklus, wovon die einzelne Tragödie nur ein Ausschnitt ist? nicht als die Anwalte, die Herolde jener episodischen Momente, welche zusammengenommen das Vollbild der Sühnungsidee darstellen, die in der jedesmaligen Katastrophe sich abspiegelt? Ueber dieses hochwichtige von den romanisch-classischen Tragikern, und von Alfieri vielleicht am meisten, verkannte Compositionsmoment wird das Shakspeare-Drama erst ein aufhellendes Licht verbreiten.

Das von ihm angestrebte Tragödienideal charakterisirt Alfieri weiter, den Pinselstrich hinzufügend: „dass die Tragödie von den Hauptpersonen ausschliesslich gesprochen werde; nicht von Nebenpersonen, Rathgebern, Zuschauern u. dgl.“ [1]) Eine Folge des ersten Grundsatzes, wodurch die nackte dramatische Thatsache vollends einer geheimen Verhandlung unter drei bis vier Halsrichtern bei verschlossenen Thüren ähnlich wird. „Die Tragödie“ ferner, „aus einem einzigen Faden gesponnen“ [2]); der rothe Faden ohne das Tauwerk; ohne Kiel und Mast und Segelzeug; der rothe Faden nach Abzug von Schiff und Mannschaft; die zu ihrem blossen Draht vereinfachte und von ihm vertretene Spielpuppe. Eine derartige einfädige Tragödie hängt in der That nur wie an Einem Faden. Es ist das Schneiderlein in dem Volksschwank, das im Fingerhut seine Nachtherberge hielt, und sich mit einem Zwirnsfaden zudeckte. Uebrigens ist diese Vorschrift auch nur eine anders phrasirte Wiederholung der ersten Regel. „Die Tragödie muss einen möglichst raschen, reissend schnellen Fortgang zeigen.“ [3]) Wie etwa ein widerhalt-, ein gegengewichts-

1) dialogizzata dai soli personaggi attori e non consultori o spettatori. — 2) La tragedia di uno solo filo ordita. — 3) rapida per quanto si può.

loses, von allen Hemmrädern befreites, wie toll abschnurrendes Triebwerk. Doch nein; ein Hemmrad wird doch gestattet: die mehr oder weniger bedingte Entfaltung der Leidenschaften [1]) nämlich. An sich möchten diese vielmehr Treib- als Hemmräder scheinen, und werden letztere nur durch das Ineinandergreifen der dramatischen Conflicte. Je kunstvoller dies geschieht, d. h. je gegensätzlicher, motivirter und zugleich für die Schicksalsfigur unvorbereiteter, mithin je verketteter und in klarer Folgerichtigkeit verwickelter dieses Ineinandergreifen erfolgt, desto reicher, voller und mächtiger werden die Leidenschaften sich entfalten. O du armer, einzwirniger Faden, wie geräthst du da in die Brüche! Jene centripetale, zu beschleunigter Bewegung mit der Flugkraft nothwendig zusammenwirkende Hemmkraft in der dramatischen Handlung muss in der Tragödie der Neuzeit um so nachdrücklicher in's Spiel treten, als sie eines dieser, in der antiken Tragödie dem Chor zufallenden Schwermomente: das reflectirende Pathos, in die handelnden Schicksalsfiguren verlegt. Noch einmal betont die Poetik unseres das Ideal der tragischen Muse in einer ausgehungerten und ausgemergelten Melpomene erkennenden Tragikers „die grösstmögliche Einfachheit der Tragödie". [2]) Wer die Mannigfaltigkeit der Glieder nur einer Säule eines griechischen Tempels in Betracht zieht und jene Schönheitsnorm: Einheit in der Mannigfaltigkeit, in einer solchen Säule verkörpert erblickt: der muss sich billig wundern, in dem als grössten gepriesenen Tragödiendichter Italiens den Abgötterer eines Tragödienideales zu finden, welches eher jenen Uridolen, jenen einfachen, unbehauenen Götzensteinen, als den reichgegliederten bis in's kleinste ausgemeisselten Gottesbildnissen eines Phidias oder Praxiteles gleicht. Endlich soll die Mustertragödie „grausig und wild seyn, so weit es die Natur zulässt, und so warm wie möglich". [3]) Mit einem Worte: Furcht und Mitleid soll sie auf die rechte Weise erregen, dann leistet sie Alles in Allem, was eine Mustertragödie nur zu leisten vermag und Besseres als eine Tragedia ‚tetra e feroce' — eine „grausige wilde", „düstere und schreck-

1) servendo alle passioni, che tutte pur o meno vogliono dilungarsi. — 2) semplice per quanto uso d'arte il composti. — 3) tetra e feroce, in quanto la natura la soffra.

liche“, oder was der schauerlichen Farben noch mehr sind, die der Mustertragödie angestrichen werden sollen — Grundirungen, wobei die Idealtragödie so trübselig nachdunkelt und russig wird, wie eben schwarz statt hell grundirte Bilder; und die Bühne zu Don Quixote's Fledermaushöhle Montesino, oder gar zu einem „dusteren Keller“ mit dem tragischen Russpinsel geschwärzt wird ‚tetra e feroce‘. Die schreckenvollsten Tragiker, wie Aeschylos und Shakspeare, grundiren ihre Tragödie hell, licht und klar, und erzielen damit schon einen kunstvollen Gegensatz der von innen heraus leuchtenden Farbenwirkung mit der Furchtbarkeit der Handlung und der Katastrophen. Und was die innere Wärme betrifft, so hat diese keinen grösseren Todfeind nächst dem schlechthin „Düsteren und Schrecklichen“, als die nackte, nüchterne, knochendürre Einfachheit, die auf einem Thron von Eis, mit einem Scepter aus Eis in der Hand und mit einer Eismütze als Krone auf dem Kopf die romanisch-classische Scene beherrscht, schaudernd vor Frost und weinend gefrorene Thränen. „Das ist die Tragödie“ — schliesst ihr Schöpfer und Herold — „die ich, wenn nicht vollkommen ausgeprägt, so doch angedeutet, jedenfalls wenigstens in der Idee erfasst haben dürfte.“ [1]) Hierauf wirft Alfieri's Selbstkritik am Schlusse seines „Parere“ überraschende Streiflichter: „Der Hauptfehler, den ich im Gange all dieser Tragödien“ (der seinigen nämlich, die er begutachtete) „auszusetzen finde, ist die Einförmigkeit. Wer das Knochengerüste einer einzigen kennt, der kennt alle: Der erste Act in der Regel sehr kurz; der Hauptheld erscheint meist erst im zweiten Act; nirgend ein Zwischenfall; viel Dialog, der vierte Act unbedeutend; Lücken hie und da, was die Handlung betrifft, die der Verfasser mit einer gewissen Leidenschaftlichkeit des Dialogs ausgefüllt zu haben glaubt; die fünften Acte äusserst kurz, von raschestem Verlauf, und in der Mehrzahl der Fälle ganz Handlung und Schauspiel; die Sterbenden karg in Worten; das ist in Kürze der übereinstimmende, allen jenen (seinen) Tragödien gemeinsame Gang. Mag ein Anderer untersuchen — ob diese durchgängige Einförmigkeit des Baues von der Mannigfaltigkeit

1) Questa è la tragedia, che io, se non ho espressa, avrò forse accennata, o certamente almeno concepita.

der Stoffe, der Charaktere und der Katastrophen hinreichend aufgewogen wird." [1])

Mit dem „Anderen", der das untersuchen soll, kann er uns nur meinen. Wir werden uns der Aufgabe gewissenhaft unterziehen, und soweit unsere kritische Waage verlässlich ist, aufs genaueste die dramatisch-tragischen Vortheile abwägen, die der strenge Vereinfacher und Befreier der italienischen Tragödie, trotz oder mit Hülfe der „Einförmigkeit", errang. Wir werden auch den harten, rauhen Kornelstab, den der Brutus der italienischen Tragödie, wie jener Tyrannenvertreiber Junius Brutus, auf den Altar des pythischen Apollo weihend niederlegte — wir werden auch diesen Knotenstab auf unsere Waage bringen, und nach dem Gewichte bestimmen, ob derselbe, wie der Opferstab des Junius Brutus, eine in seiner Höhle verborgene Goldstange einschliesst, oder nur die rauhe harte Schale mit Brutus Kornelstab gemein hat. Zu dem Zwecke haben wir vorerst noch einige Kunstprincipien aus der Poetik des berühmten Tragikers zu verzeichnen, und in vorderster Reihe den wichtigsten, die Zweckidee der Tragödie aussprechenden Grundsatz in Erwägung zu ziehen. Der Begutachter seiner Tragödien legt selbst ein solches Gewicht auf diesen Grundbegriff, dass er ihn in Form eines Glaubensartikels darlegt: „Ich glaube festiglich, dass die Menschen im Theater lernen müssen, frei, stark, edelmüthig seyn, begeistert für die wahre Tugend, unduldsam gegen jede Gewalt, beseelt von Liebe für's Vaterland, wahrhafte Kenner der eigenen Rechte, und in allen ihren Leidenschaften glühend, gradsinnig und grossmüthig. Ein solches Theater war das in Athen; zu einem solchen kann

1) Il difetto principale ch' io rilevo nell' andamento di tutte le presenti tragedie, si è l'uniformità. Chi ha osservato l'ossatura di una, le ha quasiche tutte osservate. Il primo atto, brevissimo; il protagonista, per lo più non messo in palco, se non al secondo; nessuno incidente mai; molto dialogo; pochi quart' atti; dei voti quà e là quanto all' azione, i quali l'autore crede di aver riempiti e nascosti con una certa passione di dialogo; i quinti atti strabrevi, rapidissimi, e per lo più tutti azione e spettacolo; i morenti, brevissimi favellatori; ecco in uno scarcio l'andamento similissimo di tutte queste tragedie. Altri osserverà poi — se questa costante uniformità di economia nel prima vi venga bastantemente compensata dalla varietà dei soggetti, dei caratteri, e delle catastrofi. (Parere Vol. V. p. 332.)

aber kein Theater gedeihen, das im Schatten eines Fürsten, sey er wie er wolle, erwachsen." [1]) Das Theater, mit anderen Worten, wäre eine Schule republicanischer Tugenden, eine Erziehungs- und Bildungsanstalt für freistaatliche Bürger, woraus von selbst folgt, dass die tragische Bühne eine Schule sey für eifervolle Verfechter dieser Freiheit, Freiheiten, Rechte und Tugenden; eine Pflanz- und Uebungsschule mithin für Vertilger aller Derer, die den Freistaat und dessen Tugenden gefährden, eine praktische Lehrschule also, behufs Züchtung von Tyrannenmördern, von Brutusen, Aristogitons, Mörossen u. s. w. Diesen Theaterzweck, über den sich zu Gunsten einer republicanischen Regierungsform im Sinne der römischen Republik, oder der mittelalterlichen italienischen Republiken, oder des Principe von Machiavelli, vielleicht streiten liesse, müssen wir vorweg, bezüglich der tragischen Bühne in Athen, entschieden in Abrede stellen. Keine einzige griechische Tragödie stellt ein Lehrbeispiel des Tyrannen- oder Fürstenmordes auf. Selbst Orest erschlägt den Aegisth als Rächer seines Vaters. Die griechische Tragik hat es mit einer ganz anderen Tyrannis zu thun; mit der Grundwurzel jeglicher Tyrannei in allen möglichen Formen, mit der Hybris nämlich, dem menschlichen Hochmuth, der sich dem göttlichen Gesetz, der Rechtsvernunft, der sittlichen Welt- und Staatsordnung entgegenstellt, und seine Freiheit, seine Rechte, seine Tugenden, seinen Willen gegen das göttliche in der Welt- und Staatsordnung offenbarte Vernunftrecht und Vernunftgesetz durchsetzen will. Die griechische Tragödie stellt sonach ein Warnungsbeispiel gegen die Tyrannis in der Menschenbrust auf; gegen die Selbstüberhebung über das göttliche und menschliche Recht. Sie beugt, zerbricht, zermalmt den Urtyrannen, den Tyrannenerzeuger: den Eigenwillen, den gesetzlosen Selbstermächtiger, den Menschentrotz, das stolze hochvermessene Menschen-Ich, den eingefleischten Selbstvergötterer und als solchen, den Erbfeind der Gesammtheit, des

1) Io credo fermamente, che gli uomini debbono imparare in teatro a esser liberi, forti, generosi, trasportati per la vera virtù, insofferenti d'ogni violenza, amanti della patria, veri conoscitori dei propri diritti, e in tutte le passione loro ardenti, retti, e magnanimi. Tale era il teatro in Atene: e tale non può esser mai un teatro cresciuto all' ombra di un principe qual si voglia. (Parere. p. 81.)

Gemeinwohls, der Götter und der Menschheit. Die griechische Tragödie lehrt folglich die dem Hochmuth und seiner stammverwandten Sippe, den verwogenen, bis zum Frevelmuthe sich vergessenden Muthesarten entgegengesetzten Eigenschaften: Demuth, Selbstbescheidung, Selbstbeschränkung, sittliches Maassgefühl, Unterordnung unter das Vernunftgebot, unter die Nothwendigkeit eines allgemeinen, die Wohlfahrt der Gesammtheit bezweckenden Gesetzes; Eigenschaften, die sie sämmtlich als Ehrfurcht vor dem Göttlichen, als Gottesfurcht, begreift; Eigenschaften, die sie als jenes Gefühl der Ehrfurcht und frommen Scheu vor den Göttern, den sittlichen Welt- und Staatsmächten in erhabenster Persönlichkeit, zu einer bleibenden stetigen Gemüthsverfassung befestigt; zu einer Seelenläuterung, Herzensheiligung, zur Grundstimmung und Empfänglichkeit für alle Tugenden; nicht dass sie gewisse Tugenden lehren und einprägen wollte. Eine innere Harmonie einhauchen, zu dieser Gemüth und Seele stimmen, das ist die Aufgabe, die Zweckidee der griechischen Tragödien; und mittelst solcher Affecte stimmen, welche selbst, wir möchten sagen, Harmonien-Affecte sind: mittelst Furcht; mittelst Erregung eines frommen, in den Urquell aller Harmonien, in Gott und in die Ehrfurcht vor seinem Gesetze ausmündenden, ausbebenden Scheugefühls; mittelst durchschauernder Abschreckung vor jedem Frevelmuthe und zugleich mittelst des Ergänzungsaffectes zu solchem Furchtgefühle; mittelst des zweiten Harmonieaffectes: Menschenfreundlichkeit, Menschenliebe, Sympathie für alles Menschliche, und in ihrer innigsten Gefühlsform: Sympathie mit dem menschlichen Leid: als Mitleid-Affect. Das sind Tugenden oder Gemüthsstimmungen zur Tugend; himmelweit verschieden von den republicanischen Tugenden, die Alfieri's Mustertragödie uns lehren soll, und die geraden Weges und folgerichtig zu derjenigen Geistesverfassung sich entwickeln, welche die griechische Tragödie eben mit Feuer und Schwert ausrotten will: zu jener muthgeschwellten Geistesstimmung, jenem auf seine Berechtigungen, seine Willensstärke, seine Freiheitsansprüche, seinen glühenden Tyrannenhass, pochenden Hochmuthstrotze; dem Brütei also aller Tyrannen, gegen welche doch Alfieri's Mustertragödie die Republicaner-Dolche schleift und zückt.

Das Schlimmste hiebei ist, dass der hochgemuthe, tyrannenmörderische Freiheitstrotz, dass ein solches wuthergrimmte, hassgeschwellte, wagehalsige Angriffspathos, wie aus dem Entwickelten sich von selbst ergiebt, jene beiden verschwisterten, eine tragische Wirkung einzig und allein hervorrufenden Leidgefühle — dass ein solches freiheitmuthiges, „trotzbehelmtes" Angriffspathos jene beiden tragischen Grundaffecte: Furcht und Mitleid, in der Wiege erstickt, um über ihre Leichen gleichsam hinweg ihrem schwungvollen Meuchelwerke, dem hassbeflügelten Tyrannenmordanfalle, entgegen zu stürzen. Macbeth ermordet den Schlaf, schreckenbleich darob verzagend, mit mordstarrem Blicke, so glanzlos-stier, wie die des eben von ihm ermordeten guten Königs Duncan, und mit dessen Blut an den Händen, das ihm das seine aus den entsetzenbleichen Wangen scheucht. Macbeth hat den Schlaf ermordet, und wird daher nicht mehr schlafen können. Ein Actionsheld der Normaltragödie des Alfieri, der republicanischen Freiheits- und Tyrannenmordtragödie, ermordet nicht den Schlaf; er stösst — der tragischen Muse sey es geklagt! — er stösst mit dem Tyrannenmordstahl von vorneweg das holde Zwillingspaar, die beiden Schutzengel der tragischen Wirkung: Furcht und Mitleid, nieder, die über den von Shakspeare's Königsmörder ermordeten Schlaf blutige Thränen weinen, wovon ein Schimmer, vielleicht sogar ein paar Tropfen auf den vor seiner eigenen That entsetzten und von grausem Bangmuth geschüttelten Mörder fallen. In Alfieri's mordschnaubender Freiheits-Tragödie, woher eine tragische Thräne nehmen? sey es eine schreckensstarre, wie sie im Auge der tragischen Furcht stockt; sey es eine schauersüsse, das Herz durchglühende Thräne, wie sie das tragische Mitleid weint. Woher nehmen solche Thränen, wenn Furcht und Mitleid selbst, vom tollwüthigen, blindlings ungestümen Tyrannenermordungseifer niedergeworfen, unter den zertretenden Füssen des Mörders zucken, der unaufhaltsam über ihre blutigen Leiber hin der siegesmuthigen That entgegenstürmt? Es sey denn der stumme, dumpfe Schmerz, der unsere Brust ob des so kläglich hingewürgten Geschwisterpaares, ob der so unbarmherzig unter die mordbeflügelten Füsse der Freiheitshelden getretenen Leichen der Zwillingsaffecte: Furcht und Mitleid, bedrückt und beklemmt. Es sey denn dieses dumpf peinliche Schmerzgefühl, das uns die mord-

lustige Tragödie in Tyrannos erregt: das leidigste aller von einer Tragödie erregten Mitleidsgefühle, weil es auf die Tragödie selbst zurückfällt; weil seine Thränen Mühlsteine sind, die es der Tragödie an den Hals weint. Wehe dem tragischen Helden von Dichter, dessen Freiheitstragödie Schrecken und Mitleid über ihn selbst heraufbeschwört. Sie erscheinen als Rachegeister ihrer Ermordung; als Furien ihres jämmerlichen Hinsterbens unter dem dolchbeflügelten, hochgestelzten Kothurn des Tyrannenmörders, und nehmen schreckliche Rache an dem Dichter und seinem Trauerspiel; ungerührt von dem hochfahrenden, zornmuthigen Freiheitspathos; unbewegt von dem Schlag auf Schlag wie kurze Fechterschwerter wechselnden und splitternden Dialogen; unbekümmert um all die aufgezählten Vorzüge der Tyrannen-Befreiungstragödie: um ihr ausschliessliches, episodenloses Erfülltseyn von sich selber; um ihre Selbstbefreiung, nicht bloss von den Tyrannen der Cinquecentisten-Tragödie: den Rathgebern, Meldeboten, Katastrophen-Laufburschen, und sonstigen Nebenherläufern; sondern auch von den langweiligen Tyrannen der französisch-classischen Tragödie: von den Vertrauten, deren Stellvertreter in der Alfieri-Tragödie die Monologe sind, was leider nur einem Fall aus der Charybdis in die Scylla mit dem Monologen-Gürtel von bellenden Hundsköpfen gleichkommt, und auf den Sprung des zerstückelten Aales aus der Pfanne in die Kohlen hinausläuft. Rücksichtslos gegen all diese und die anderen oben vorgerechneten trefflichen Eigenschaften der Befreiungstragödie; gleichgültig sogar gegen die angepriesenste derselben: den raschbeschwingten fünften Act, worin Alles „Handlung und Schauspiel" ist, — stürzen die Rachegeister, die Erinnyen der beiden tragischen, von dem Schöpfer der italienischen Befreiungstragödie ebenfalls beseitigten Affecte: Furcht und Mitleid, von denen er seine Tragödie befreite — sie stürzen wüthend über ihn her, ihm das Mark aussaugend und sein Blut trinkend, und ihn selbst zum Skelett entfleischend, wie er an der Tragödie gethan. Ja wegen des fünften, des Katastrophenactes und seiner gerühmten Vorzüge, nehmen sie eine noch unerbittlichere Rache, als wegen der andern Acte und ihrer gepriesenen Qualitäten; inmaassen ein letzter Act, wo Handlung und Bewegung sich überstürzen, an sich ein arger Kunstfehler ist; keinenfalls aber für den Mangel an Hand-

lung und Bewegung in den andern vier Acten schadlos halten kann, wenn die vier ersten, fast durchgängig und zugestandenermassen, durch Leere, Inhalts- und Fortschrittslosigkeit als förmliche Lückenbüsser zu betrachten sind. Und doch sind es nicht sowohl diese Verstösse gegen die dramatische Oekonomie, wofür die beiden tragischen Affecte, an dem mit ihrem Blut befleckten Dichter, als Rachefurien Vergeltung üben. Sie rächen den Missverstand überhaupt: die Tragödie mit einer geräuschvollen Actionskatastrophe, einem Prestissimo von Handlung und Bewegung zu schliessen, und dadurch das Ziel des tragischen Kunstspiels selber über den Haufen zu rennen; den Lichtkern der tragischen Dialektik zu zerstören: jenes wehmuthvolle Läuterungs- und Versöhnungsgefühl, welches über den Trümmern einer grossen furchtbaren Katastrophe wie ein stiller trostblickender Stern über einer trauervollen Stätte schwebt. Sie rächen das mit ihnen zugleich, mit der tragischen Furcht und dem tragischen Mitleid, in der tyrannenmeuchelnden Freiheitstragödie ausgelöschte Echo des Grundgedankens im tragischen Processe. Sie rächen das im Actionsgetümmel des fünften Actes erstickte letzte süsse Wehgefühl, den letzten Sterbeseufzer der qualvoll unter den Fusstritten der polternden Kothurne den Geist aushauchenden poetischen Tragik. Sie rächen diese endlich an der Tragödiengattung selbst, an der Befreiungstragödie in Tyrannos vom Alfieri-Styl, die das politische Freiheitspathos als solches mit dem tragischen Pathos verwechselt. Der Befreiungsgedanke, die innerste Zweckidee der Völkerentwickelungsarbeit in dem weltgeschichtlichen Process muss freilich auch der Bewegungs- und Zielgedanke, das A und O des Drama's, insbesondere des tragischen Drama's, seyn. Den Schwerpunkt dieser Befreiung aber in die politischen Staatsformen und in die Verhältnisse der Machtvertheilung, anstatt in die innere Befreiung und Erlösung zu jener oben berührten Harmonie der Gesammtheit, der socialen Harmonie, zu verlegen, wovon die allerfreieste und in ihrer Machtvertheilung abgewogenste Staatsform nur einen geschichtlich-factischen Durchgangsmoment bedeuten kann — diese verkehrte Auffassung des Freiheitsbegriffs in der politischen Verschwörungstragödie erzeugt auch jenen immerfort aufpochenden, polternden, jedes innige Leidgefühl überlärmenden Debattendialog und jenes verkehrte Freiheits-

pathos. An Shakspeare's „Julius Cäsar"; an der Befreiungstragödie im edelsten tragischen Kunststyl: an Schiller's „Tell", werden wir die Gattung in ihrer poetischen Berechtigung studiren können. In diesen Freiheitstragödien werden wir wie in einem klaren Spiegel schauen: wie der tragische Genius, im Bunde mit einem geläuterten Kunstverstand, beide Momente zu gegenseitiger Sühne bringt: das politische Actionspathos und das persönliche Leidgefühl: jene tragische Grundstimmung, die eine schwermuthsvolle Ahnung der Trauerwürdigkeit einer nur aus Vernichtungskämpfen zu erringenden Freiheit scheinen könnte, im Vergleiche mit jener allumfassenden, von der Weltgeschichte erstrebten, mit der Menschenliebe und der Glückseligkeit Aller und jedes Einzelnen identischen Völkerfreiheit, worauf die zeitweilige in bestimmten Geschichtsepochen erkämpfte politische Befreiung nur als fortschreitender Schattenzeiger deutet, und die in der Liebesfülle eines gemüthstiefen Befreierhelden, wie Shakspeare's Marcus Brutus oder Schiller's schlichter, biederherziger Tell, sich abspiegelt, gleichwie die Sonne, trotz ihrer himmelhohen Ferne, in dem Tropfen Thau auf der Blume oder im Menschenauge. Mit welchem wunderbaren tragischen Genie und Kunstgefühl die beiden grossen Meister in der Brust ihrer Freiheitshelden diese weiche, milde, im innersten Grunde menschenfreundliche Liebesfaser schwingen liessen, die sich gleichwohl zur straffen, dolchzückenden Flechse anspannen konnte in Brutus' Faust, und als tödtlicher Sehnenstrang an Tell's Armbrust erklirren — diese Poesie des tragischen, auf Erregung von Furcht und Mitleid angelegten und gestimmten Freiheitsheldenthums werden uns jene Befreiungstragödien des britischen und deutschen Meisters, im Gegensatze zu den von solcher Seelenstimmung entblössten, und mit verhängten Zügeln dem Tyrannenmord entgegenjagenden Freiheitshelden der Alfieri-Tragödie, in aller Herrlichkeit empfinden und erkennen lassen.

Lauschen wir weiter den kritischen Herzensergiessungen des jedenfalls Energievollsten unter den aus Eichenholz mit römischem Lictorbeil gezimmerten Freiheitstragikern. An der Stelle in seinem „Parere", wo Alfieri von der „Erfindung" (Invenzione) spricht, glaubt er auf diese Eigenschaft mehr als irgend ein dramatischer Dichter Anspruch erheben zu dürfen; wenn

nämlich unter „Erfindung" die Fähigkeit verstanden werde, aus einem bereits von Andern behandelten Stoff etwas ganz Neues zu bilden. Doch möchte er lieber sagen, dass er vielmehr entfunden habe (disinventato), insofern er sich durchaus alle und jede, eigenen und fremden Erfindungen versagte, überall wo diese der „Einfachheit des Gegenstandes", die er sich zum unverbrüchlichen Gesetze gemacht, und von der er mit keinem einzigen Wort von Anfang bis Ende abzuweichen beeifert war, schaden konnte. [1]) Seine Fruchtbarkeit besteht, mit andern Worten, in dem Jätmesser, womit er Fruchtbäume bis auf den nackten Stock ausschneidelte. Die Kunst des Bildhauers zeigt sich freilich auch in der Behauung des Marmorblockes; im Entfernen und Wegschlagen alles dessen, was nicht zu seinem Bildwerke gehört. Allein die Erfindungskraft seines Meissels bekundet sich nicht in der Zurückführung des Blockes auf seinen einfachsten Ausdruck; nicht in der Herabminderung etwa zur grössten „Einfachheit des Gegenstandes" (semplicità del soggeto). Durchaus nicht; im Gegentheil: Das Erfinderische liegt in der möglich-reichsten Entwickelung und Ausgliederung des Blockes zu einer Schöpfungsfülle, einer Unendlichkeit von Ideengestaltung, einer Welt von Offenbarungen, wogegen der ursprüngliche Block als die „Einfachheit des Gegenstandes" erscheinen muss. Die kunsthafte Oekonomie und Einfachheit spricht sich einzig und allein in dem vollkommenen Ebenmaass, in der klaren Ueberschaulichkeit des Bildwerkes aus, wobei das Räumliche vor der Phantasie verschwindet. Der Steinkern — was bietet er nicht alles auf, um seine harte Schale zur üppigsten, bis zum Ueberfluss üppigen Frucht zu schwellen! Man beisse in eine Aprikose oder Pfirsich, und der überquellende Saft zeigt augenblicklich, was es mit der „Einfachheit des Stoffes" bei einem solchen Fruchtkern auf sich

---

1) Invenzione. Si la parola Invenzione si estende fino al far cosa nuova di cosa già fatta, io son costretto a credere, che nessuno autore abbia inventato più de me ... Dirrei che l'autore abbia piuttosto disinventato, negandosi assolutamente tutte le altrui, e tutte le proprie invenzioni, là dove nocevano a parer suo alla semplicità del soggetto, da cui si è fatto una legge sacrosancta di non si staccare mai un momento, dal cominciar della prima parola del primo verso, fino alla estrema dell' ultimo. (Parere p. 313 ff.)

hat, und dass seine Magerkeit ein Füllhorn des Ueberflusses, ein Born des Genusses ist. Alfieri's Erfindungsgenie soll sich aber darin erweisen, dass es von den Früchten alles Fleisch ablöst und wegwirft, und nur die Steinkerne an ihren Stielen auf den Zweigen und Aesten sitzen lässt. Solche Fruchtsteine mögen Leckerbissen für römische Kreuzschnäbel, classische Kernbeisser, Tyrannenfresser und Nussknacker seyn; was aber ein kluger Vogel ist mit gesundem natürlichen Schnabel, der hält es mit den saftigsten und fleischigsten Früchten, Kirschen, Pfirsichen und Aprikosen. Gleichermaassen sind dem poetisch geschmackvollen Kenner die höchsten Delicen, Himmelskost und Götterspeise: der Pomp, die schwellende Fülle in Rede, Gedanken und Empfindung; die göttliche Ueberschwenglichkeit, die titanisch kolossenhafte Wucht, der tragische Orgiasmus, der ozeanische Wogenschwulst eines Aeschylos, der mit jedem Chor, wie der Erdriese Ephialtes täglich um neun Zoll wuchs, um eine Kopfeslänge über die antike Tragödie hinauswächst; oder eines Shakspeare, dessen Muse als eine tausendbrüstige mit allen Gebilden des Himmels und der Erde geschmückte Diana von Ephesus dasteht; oder des Dichters der Räuber, des Fiesko, Don Carlos, Wilhelm Tell, worin ein Gedanken- und Gefühlsübersturz, Cascaden der edelsten Begeisterung, die vom Lippenschaum der pythischen Priesterin zu sprühen scheinen; — eine Erfindungsfülle, „als wollte das Meer ein Meer gebären"; eine Redepracht und Hoheit, als stiege — wie er vom Dome der St. Peterskirche singt — ein zweiter Himmel zum Himmel empor.

Die Betrachtung von Alfieri's einzelnen Tragödien wird uns noch zu so manchem belehrenden Einblick in die Poetik seiner kritischen Selbstbeleuchtung Gelegenheit bieten. Den allgemeinen Bemerkungen schliessen wir seine eifrige Abwehr an, womit er den mit Bewunderung reichlich vergoldeten Einwendungen des Calsabigi in Betreff seines Styls begegnet, worunter die Versbehandlung verstanden wird. Den Vorwurf eines „vernachlässigten Styls" (stilo negletto) konnte er mit Fug zurückweisen. Sein Styl leidet eher am entgegengesetzten Fehler: an gewaltsamer, im Wege wiederholter Ueberarbeitung, künstlich erzwungener Kürze und Gedrängtheit, wie Alfieri in seinem Antwortschreiben

an Calsabigi selbst gestellt.[1]) Die mühsame Methode seines Arbeitens, Ueberarbeitens und viermaligen Durchsiebens jedes seiner Stücke hat er uns in der Selbstbiographie umständlich geschildert. Doch wandte er hiebei weniger die Feile an, als Sprengpulver. Wie Steinbrecher und Minirer nämlich künstlich Pulvergänge legen, so zersprengt Alfieri seinen Satzbau auf künstliche Weise in „disjecta membra poetae", richtiger in disjecta membra dialogi oder diverbii. Ueber seinen Styl in weiterer Bedeutung, als dramatischen Kunststyl, finden wir keine Bemerkungen aus seiner Feder. So wollen denn wir das Fehlende durch eine bildliche Vorstellung ergänzen. In Ansehung seines Kunststyls erscheint uns Alfieri unter den Tragikern als der Stylites, wie bekanntlich die Kirchengeschichte jene „Säulenheiligen" nennt, welche nach Vorgang des syrischen Mönches Simeon (5. Jahrh.) auf der Spitze einer einsiedlerischen Säule ihr Büsserleben zubrachten, ringsum unwirthbare Einöde. Nächst der von ihm selbst betonten Eigenthümlichkeit seiner Tragödien: dass die in allmählicher Verjüngung sich immer mehr verdünnende Handlung in den fünften Act, als ihre höchste Spitze, ausläuft und in ihm gipfelt, „im kleinsten Punkt die höchste Kraft" — giebt ihnen auch dies die ähnliche Bestimmung: dass sie nämlich als Tyrannengräber dienen, den Charakter von ägyptischen, aber schmalleibig verkleinerten Pyramiden, die aus den zahlreichen Sandwüstenhügeln der italienischen Tragik hervorragen.

Das aus Alfieri's gutachtlicher Selbstkritik Mitgetheilte reicht hin, um zu ersehen, worin sich, der Form und Tendenz nach, seine Tragödie von der classisch-französischen unterscheidet, mit welcher er trotz aller seiner Abschwörungen, in Bezug auf Schema, Monotonie, scenische Farblosigkeit, innere Kälte, und Missverständniss der attischen Tragik, verwachsen bleibt. Der formelle Unterschied beschränkt sich, wie bereits angeführt, auf Beseitigung der Vertrauten, an deren Stelle die häufigen Monologe treten, wodurch, wie gleichfalls schon berührt worden, die Tragödie aus dem Regen in die Traufe kommt, wenn die Monologe nicht aus der Situation und der Gemüthsverfassung der dramatischen Person wie von selbst hervorbrechen, jenen Strömen

---

1) . . . perchè l'assicuro anzi che moltissimo l'ho lavorato e troppo.

vergleichbar, die eine Strecke lang unterirdisch hinrollen und plötzlich aus der Tiefe hervorschiessen. Oder wenn die dramatische Person, mit sich selbst zu Rathe gehend, wie ein Perlenfischer auf den Meeresgrund, hinabsteigt in den eigenen Busen, und gleich jenem, mit ihren Perlen wieder emportaucht: mit tiefverborgenen Herzensthränen. Derartige Monologe finden sich in Alfieri's Tragödien nur ausnahmsweise, wenn sie sich überhaupt darin finden. In der Regel erinnert so ein Monolog das Publicum daran, dass er nur als Lückenbüsser für den abgeschafften Vertrauten einsteht; oder dass die Spielperson sich stellenweise zum Vertrauten ihrer selbst improvisirt und der Vertraute der französischen Tragödie doch wieder nur aus dem Innern des Helden, wie aus dem eines Bauchredners, herausspricht. Manchmal kommt ein Monologensprecher unversehens zum Vorschein, und scheint Monologe zu seinem Vergnügen zu spritzen, wie der Walfisch Wasserstrahlen. Die „Antigone" des Alfieri eröffnen gleich zwei solcher Monologe hintereinander, im Widerspruche mit der Behauptung im „Parere": dass seine Tragödien stets mit einem Actionsdialog oder einem in Handlung gesetzten Zwiegespräche beginnen. [1]

Als zweite Unterscheidung von der französischen Tragödie können Alfieri's fünfte Acte die schon hervorgehobene Eigenschaft geltend machen, dass sie nicht, wie jene, in Nachahmung der griechischen und der Cinquecentisten-Tragödie, die Katastrophe erzählen [2], sondern im Gegentheil vor den Augen des Zuschauers sich entwickeln, und die Handlung so zu sagen wie eine Bombe vor den Füssen desselben platzen lassen. Die Uebelstände eines solchen, die kathartische, von der Katastrophe geforderte Verinnerlichung durch eitel Handlung und Schauspiel übertäubenden Tragödienschlusses sind oben berührt worden. Am wenigsten, sollte man meinen, passe ein derartiger fünfter Act zu einer in Bezug auf sonstige Scenenführung, auf Bau und Gliederung der übrigen vier Acte dem Schema der classisch-französischen Tragödie nachlebenden und sich so ziemlich genau daran hal-

---

1) Sempre si è dato introduzione alla favola col dialogo d'azione a. a. O. p. 317. — 2) — mai fatto narrare ciò che potea presentarsi agli occhi.

tenden Tragödienbehandlung. Für eine solche musste jene Vorschrift des römischen Poetikers eine bleibende Geltung behaupten.[1]) Danach würden Alfieri's fünften Acte, gerade hinsichtlich des architektonischen Styls, die Einheit seiner classisch schematisirten Tragödien gefährden.

Das dritte Unterscheidungsmerkmal zu Gunsten der Alfieri-Tragödie, gegenüber der classisch-französischen, wäre die Behandlung der Liebesleidenschaft: nicht im höfisch-galanten Styl des zärtlich-pastoralen Antichambre-Ritterthums, sondern der wahrhaften Liebesleidenschaft, nach der im „Parere“ aufgestellten Regel: „Wenn man die Liebe auf der Bühne darstellt, so geschehe es, um zu zeigen, wohin die unglückseligen Folgen dieser furchtbaren Leidenschaft führen können. Eine solche Schilderung lehrt die Menschen, entweder die Liebe fliehen, oder ihre Geschicke in ihrer ganzen unermesslichen Ausdehnung über sich zu nehmen mit voller Leidenschaftsgluth und Stärke, woraus dann auch stets die grössten Ereignisse und Thaten entspringen.“[2]) Von einer Tragik der Liebesseligkeit, wie die von Romeo und Julia z. B., hat die Alfieri-Tragödie so wenig eine Ahnung, wie die romanische Liebestragödie überhaupt. Zudem hatte schon Voltaire mit jener Etikettenliebe der französischen Hoftragik gebrochen; freilich nur in den Vorreden zu seinen Tragödien, nicht in diesen selbst, wo er vielmehr die Liebeshelden und Heldinnen des Racine noch übersüsste und überhöfelte: Video meliora proboque, deteriora sequor.

Wesentlicher unterscheidet sich Alfieri's Tragödie von der classisch-französischen durch den mannhaften Ernst einer beherzten auf die politische Bildung seines Volkes einwirkenden Freiheitstendenz. In dieser Beziehung giebt sie den schärfsten Ge-

---

1) Non tamen intus
Digna geri promes in scenam, multaque tolles
Ex oculis, quae mox narret facundia praesens. A. P. 182 f.

2) Se l'amore s'introduce sulle scene deve essere per far vedere fin dove quella passione terribile in chi la conosce per prove possa estendere i suoi funesti effetti: e a così fatta rappresentazione impereranno gl'uomini a sfuggirla, o a professarli, ma in tutta la sua estesa immensa capacità, e da uomini fortemente appassionati e grandamente desingannati ne nascono sempre grandissime cose.

gensatz zur französischen Hoftragödie ab. Denn selbst bei Peter Corneille ist die hin und wieder hervorstechende repnblicanische Gesinnung nur eine stylistische Ornamentik, eine staatsrednerische Phrase; oratorische Floskeln, der Blnmenfülle mit zierlichem Fingergriff entnommen, durch welche Tacitus die geschriebenen Dolche des Harmodius und Aristogeiton blitzen lässt. Jene Tendenz verleiht Alfieri's Tragödien eine, wie schon betont worden, culturhistorische, Epoche machende Bedeutung und gab vielleicht den ersten, geistigen Anstoss zur politischen Umgestaltung und Befreiung seiner Nation. Dem hölzernen Bauche von Alfieri's tragischem Pegasus entstiegen, wie jenem trojanischen Pferde, die stahlgerüsteten Freiheitshelden, Dichter, Staatsmänner, Geheimbündner, Verschwörer-Patrioten unter den verschiedensten Gestalten, als Corbonari, junges Italien, Vendetta-Vehme, bis zu den Mazzinisten herauf und Garibaldianern, dieser „heiligen Schaar", deren Pelopidas der Held von Caprera ist — eine „unüberwindliche Schaar", trotz Mentana, wo sie ein meineidiger Carbonaro auf den Chassepot setzte, und trotz der Böcke, die der Held der Ziegeninsel geschossen. —

Alfieri's Erstlingswerk, die in seiner Selbstbiographie von ihm preisgegebene Tragödie „Cleopatra" zeigt, soweit Bruchstücke ein Urtheil gestatten, noch eine gänzliche Abhängigkeit von der französisch-classischen Tragödie in Schema, Behandlung, Gesinnungs- und Empfindungsausdruck. Man könnte sagen: diese Erstlings-Tragödie hänge nicht nur mit der französischen Hoftragödie durch eine sichtbare Nabelschnur zusammen; man dürfte sogar kecklich behaupten: „Cleopatra" sey nichts als diese Nabelschnur selber. Ja inbetracht der drei Skizzen-Fragmente, wie sie vorliegt: die Bruchstücke der Nabelschnur, in den „Beilagen" [1]) zur „Vita", wie in Gläsern eines anatomischen Museums aufbewahrt 1) als „Cleopatra Prima, Abbozzaccio (Skizzchen) Scena Prima", zwischen Cleopatra's vertrauten Dienerin Lachesi und ihrem Minister Photino, sich in düsteren Ahnungen ergehend über Aegyptens und des Ptolomäus Schicksal infolge der Schlacht von Actium. Dem „Skizzchen" entspricht das „Scen-

1) Denkwürdigkeiten aus dem Leben Vittorio Alfieri's u. s. w. übers. von Ludwig Hain. Colln 1812. I. S. 273 ff.

chen“: Styl und Inhalt liliputanisch. Ein Dialögchen als Exposiziönchen, pfiffernd und piepsend wie Mäuschen und Mäuserich in Brentano's „Gackel, Hinkel und Gackeleia.“ Doch verläugnet schon hier nicht, gleich beim ersten Auslaufen, das Mausepfötchen das ‚ex ungue‘. Sein Tyrannenglösschen muss Photino anbringen:

> Sobald das Schicksal eines Staats
> An Einem hängt, macht Einer Alle elend.[1])

Die zweite Scene gesellt Cleopatra den beiden Vertrauten zu, um diese aufzufordern, gemeinschaftlich mit ihr „durch Meer, Berg und Thal und Wald“ den vermissten Antonio aufzusuchen. Photino giebt ihr zu bedenken:

> Dein Scheiden würde, Herrin, nicht zu Mitleid,
> Znm Wahnsinn würd' es Thier nnd Menschen bringen.[2])

Mit einmal juckt ihn wieder der Tyrannenkitzel in der Nase, und er muss mitten in die devoteste Ansprache an seine Monarchin die majestätsbeleidigende oder doch Ehrfurcht verletzende Phrase hineinniesen:

> Vielleicht bist du der stolzen Herrscher erste,
> Die der Vernunft die hohe Stirne beugt.
> Denn deinesgleichen kennt nicht die Vernunft,
> Und weiss sie nicht von der Gewalt zn trennen.[3])

Und dann als Finale noch einen Fortissimo-Nieser:

> Ach, sind die Klagen und Bedrückungen
> Worunter kummervoll die Welt erliegt,
> Im Himmel auch bekannt, so wär's Erbarmen,

---

1) Ma de' stati la sorte allor che pende
Da un sol, quell' un tutti infelici rende.

2) Signora, il tuo partir, non che a pietade,
Ma ad insania trarria uomini e fere.

3) e forse
Tu se' la prima fralli Rè superbi,
Che pieghi alla ragion l'altera fronte,
Alla ragione à vostri pari ignota
O non ben dalla forza ancor distinta.

Vertilgten von der Erde eure Wetter
Die ungerechten Herrscher, o ihr Götter![1])

In einer Note zu dieser Stelle bemerkt der sich selbst hechelnde Erstlingsdichter: „Hier veranlassten die unverdauten Reminiscenzen des Metastasio den Verfasser zu reimen, ohne sich dessen zu versehen.[2])

Noch eine dritte Scene führt Cleopatra mit ihrer Vertrauten Lachesi vor als rathlos Besiegte:

Zu schnöden Banden nnd zu Sclavenketten
Sollt' ich demüthig denn und gnadeflehend
Dem stolzen Sieger Hals und Arme bieten?[3])

Am Schlusse dieses „Skizzchens" der „Ersten Cleopatra" bemerkt der Dichter: „Und in diesem schönen Tone ging das schöne Drama fort, so lange Papier da war; es gelangte bis zur Mitte der ersten Scene des dritten Actes, wo, weil entweder die Ursache wegfiel, die den Verfasser zu schreiben veranlasste, oder ihm nichts weiter in die Feder floss, für diesmal seine schwache Barke auf den Sand gerieth. Noch war sie zu schlecht befrachtet, als dass sie nicht hätte Schiffbruch leiden müssen. Mir scheint, dass die bis hierher abgeschriebenen Verse mehr als hinreichen, um eine nicht unzweideutige Probe von dem zu geben, was der Verfasser im Januar 1774 zu Stande zu bringen vermochte."

2) „Die zweite Cleopatra besteht aus der umgearbeiteten ersten Scene des 1. Actes, welche zwei anders benamste Personen,

1) Ah se l'aspre querele, e i torti espressi
Sotto cui giace afflitta umanitade,
Se vi son noti in ciel, saria pietade,
Il fulminar color che ingiusti e rei
Vonno quaggiù raffigurarvi, o dei.

Der letzte Vers wörtlich:

Die euch hier zu vertreten sich vermessen —

2) Qui le informi reminiscenze del Metastasio traevano l'autore a rimare senza avvedersene.

3) A infame laccio, e a servil catena,
Tenderò dunque, umile e supplicante,
E collo e braccia, al vincitore altiero?

Diomedes und Lamia, sprechen. Als Randbemerkung zu diesem zweiten Fragment setzt der Dichter hinzu: „Und das sey genug von dieser Zweiten, um darzuthun, dass sie vielleicht noch schlechter, als die erste war."

3) Die dritte Cleopatra. Wie sie auf dem Theater von Carignano aufgeführt wurde. Erster Act. Zwei Scenen.

In der ersten Scene zwischen Cleopatra und Ismene, wie die Vertraute hier heisst, sieht Cleopatra „keine Rettung." Ismene hält der Königin vor, dass sie bei Actium zuerst dem Winde die Segel preisgab. „Was trieb dich an zur übereilten Flucht?" Cleopatra:

> Die Lieb' ist's nicht, die meine Tage trübt.
> Stets hat die Sucht zu herrschen mich bewegt.[1])

Die mit Lavendelwasserthränen benetzten Schnupftücher der classisch-französischen Liebesheldinnen sind immer noch tragischer, als eine Cleopatra mit liebeleerem Herzen. Dieser eine Vers bricht den Stab über sämmtliche 1614 Verse, aus denen diese „dritte unter rauschendem Beifall gespielte Cleopatra bestand. Die zweite Scene bricht die Meldung des Diomede ab von dem Einlaufen der flüchtigen, verstümmelten ägyptischen Schiffe, mit dem unglücklichen Reste der Truppen, worunter Antonio.

Ein Glück für den Dichter, dass er selbst den Stab über diese seine Erstlingstragödie brach. Für die Gesch. d. Drama's hat aber die Sache eine ernste Seite. Bei einem Tragiker von Alfieri's Berühmtheit und Bedeutung ist ein Erstlingsproduct kein gleichgültiger Versuch; zumal bei einem Dichter an der Schwelle der Dreissiger. Es giebt zweierlei Haupt-Arten von Erstlings-Dramen: Solche, die auf den ersten Wurf den Haupttreffer gewinnen, beim ersten Schuss den Vogel abschiessen, auf den ersten Schlag, wie von Vulkans Hammer die Göttin der Weisheit aus dem Schädel des Donnerers, so aus dem Haupt des jungen Dichters springen, oder die, wie gewisse Kinder, gleich mit allen Zähnen, die Weisheitszähne einbegriffen, zur Welt kommen. Erstlingsdramen der Art sind z. B. die Räuber, Götz von

---

1) Amor non è che m' avvelena i giorni.
Mossemi ognor l'ambizione d'impero

Berlichingen. Die darauf folgenden Dramen mochten diese Erstlinge an Kunst, Welt- und Herzenskenntniss, an Reife, Formvollendung und Zauber übertreffen: an Genie, Mark und Schöpferkraft hatten die Erstlingswerke den Vorsprung. Die zweite Art von Erstlingsdramen gleicht jenen vorsündfluthlichen Riesenungeheuern an ungeschlachter Missform und phantastisch grauenhafter Kolossalität. Es sind Producte nach dem Schöpfungsplane, beruhend auf der Idee einer im Entwickelungswege fortschreitenden Vollkommenheit. Nicht bloss äusserlich zu regelmässigen in sich übereinstimmenderen Kunstformen sich entwickelnd: auch innerlich durch erhöhte Geistesfreiheit gesteigerte Schöpferkraft und Ursprünglichkeit, unbegrenztes Ideengestaltungsvermögen, das ganze Weltwesen in sich abspiegelnde Seelenschönheit weltschöpferähnlich ausgebildet; das Ungeheuerliche vergöttlicht zu einem Gottgeschöpfe und höchsten Natur-Kunstwerke vollendet. Solcherweise hat sich das vorweltliche Ungeheuer Titus Andronicus zum Hamlet, Lear, Macbeth, Othello, Antonius und Cleopatra, Sturm, durch alle Zwischengebilde hindurch bis zur Gottesschönheit und Vollkommenheit emporgeläutert. Erstlingsdramen wie Alfieri's ‚Cleopatra‘ liegen gleichsam ausserhalb der Schöpfungsgeschichte. Ihre Seelen hausen im Limbus der Mondkälber, auch Afterkinder genannt. Ein solches ist die Cleopatra schon von Geburtswegen in des Wortes ursprünglichster Erstlingsbedeutung. Als solches Afterkind hat sie ihr Erzeuger selbst gekennzeichnet, indem er als ihren Mutterschooss, ihre Gebärmutter, ein Sitzpolster angiebt, unter dem und dessen respectiven Gesässen sie neun Monate lag bis zur vollausgetragenen Reife.[1]) Zwischen ihr und ihren nachgeborenen Schwestern möchte es schwer halten, ein Verwandtschaftsmerkmal zu entdecken; es wäre denn der Charakterzug, dass auch letztere, des Trefflichen unbeschadet, sich doch weniger als Kinder des Genies, denn als Sprösslinge des cul de plomb kundgeben. Aber mindestens doch des eigenen. Nicht, wie bei dem Erstlingsdrama ‚Cleopatra‘, eines Sitzpolsters für alle Welt. Tragische Sprösslinge trotzdem, wie ja der Gott der Tragödie und Komödie selbst ein solcher war, den bekanntlich sein Erzeuger, Jupiter, im Vaterschenkel trug bis zur völli-

[1]) S. oben S. 282.

gen Reife. Und vom Schenkel zum cul de plomb — il n'y a qu'un pas. Alfieri's zweitgeborene Tragödie gleich:

Filippo,

wird ihre Geburtsverwandtschaft mit der Schenkelgeburt des Gottes der Tragödien unverkennbar an den Tag legen.

Des Dichters im Parere ausgesprochener Grundsatz, seine Tragödien „stets" mit einem sofort in die Handlung eintretenden Dialog zu errichten, umgehend, beginnt schon seine zweite, der „Filippo", mit einem Monolog der Königin Isabella, Gemahlin Filippo's II. von Spanien, worin sie ihre Liebe zum Infanten Don Carlos ankündigt. — Wem ankündigt? Anscheinend sich selbst, aber unter der Adresse des Publicums; wie geschickt sie auch durch Fragewendungen, Ausrufungszeichen und sonstige stylistische Künste dem Monologe den Anstrich eines wirklichen Selbstgespräches zu geben sich beeifert. [1]) Mit dem aufgehenden Vorhang heraustreten, und einen die Sachlage exponirenden Stegreifmonolog halten, wird immer mehr oder weniger den Charakter eines an's Publicum gerichteten Prologes tragen. In der antiken Tragödie hatte Held oder Heldin für solche Fälle den Chor vor sich, den „Vertrauten" in corpore. [2]) Wie eine verbotene Liebe zum Geständniss kommt, das hat Euripides in der Eingangsscene zu seiner Phädra meisterhaft gezeigt. So misslich die Ammenvertrautschaft ist, so unumgänglich scheint uns eine solche Geheimnisspflegerin bei einer Gemüthsverfassung, wie sie eine verbrecherische oder schuldvolle Liebe voraussetzt.

> Ich Elende! Erleichtrung schaffen mir
> Nur Thränen.[3]) . . .

---

1) Ich wage, ich, Filippo's Sohn, Filippo's,
Zu lieben? . . .
Io di Filippo, di Filippo il figlio
Oso amar? . . .

2) Ille (chorus) tegat commissa . . .
Was ihm (dem Chor) vertraut wird, berg' er...
Hor. A. P. v. 200.

3) Misera me! sollievo a me non resta
Altro che pianto . . .

Das genügt nicht, um mit einem Eröffnungsmonolog jenen heissen Ton, jene Tragödienstimmung von Anfang herein der Scene einzuhauchen: das Geheimniss der grossen Tragiker, von dessen Bedeutung auch die Einleitungsscene in Schiller's Don Carlos zeugt. Isabella's Expositions-Monolog, ob noch so bewegt und empfindungsvoll stylisirt, bleibt innerlich stimmungslos und kalt.

Durch Carlo's Hinzutreten, dem Königin Isabella entfliehen wollte [1]), wird der Ton nicht wärmer, trotz der feurigen Worte, womit zum erstenmal seine Liebe hervorbricht, und der am Tage und in langen Nächten geweinten Thränen, auf die er sich beruft. [2]) Es fehlt diesen so unvorbereitet so miteins hervorspringenden Scenen die tragische Atmosphäre. Je leidenschaftlicher der Ausdruck, desto sichtbarer wird der Gegensatz zu der Temperatur der Scene, wie der warme Hauch in der kalten Luft sich eisig trübt. Die Scene ist ein blosses Wechselgespräch, ein Gefühlsaustausch; zur dramatischen Erregtheit mangelt es ihr eben an vorbereitender Stimmungskunst, die ein wesentliches Actionsmoment. Den brennenden Liebespfeilen hält die Stiefmutter-Königin den Schild ihrer Frauenpflicht in Strenge entgegen, und beschwört den Infanten, sie jetzt mehr denn je zu fliehen, und sie nie wieder Aehnliches vernehmen zu lassen. [3]) Bei alledem und ungeachtet der Situationsschwäche dieser Scene, hat unser Schiller doch manches Fädchen daraus, wie noch anderweitig, in die Motive seines Don Carlos mit kunstreicher Hand eingeweht. Alfieri's Filippo neben Schiller's Don Carlos nimmt sich aus, wie die magere Bleistiftskizze eines Adam van Oort zum ausgeführten Geschichtsbilde seines Schülers Rubens. Wenn Schiller aus Alfieri's Filippo etwas benutzt hat, so ist dies dessen grösster Ruhm; denn Schiller haucht dem entlehnten Motiv erst die poetische Seele ein, und Alfieri's Pech lodert bei ihm erst als erleuchtende Fackel auf. Das scheint namentlich bei folgender Scene zwischen Don Carlos und Perez der Fall, St. Réal's

1) Oh ciel! fuggasi.

2) in pianto i giorni,
Le lunghe notte in pianto io trapassava.

3) e fa ch'io più non t'oda
Mai più.

und Schiller's Marquis Posa. Perez wünscht, dass ihn der Infant als seinen Jugendfreund begrüsse. „Wagst du", entgegnet der Prinz, „ein solches Wort hier in diesem Palast auszusprechen?"

> Folg nur dem allgemeinen Strome; folg'
> Auch du der eitlen Schaar, und streue Weihrauch
> Dem königlichen Götzen. . .[1])

Womit hat der Freund dieses Misstrauensvotum von vornherein verdient? Eine ähnliche Abfertigung konnte dem Pater Domingo gebühren, dem sie auch Schiller's Don Carlos nicht erspart. Aber der treue Freund? An dieser Stelle? Man denke an die Erfindungskunst, an den Reichthum von Einschlagsverkettungen in das Grundgewebe, die Schiller den scheinbar so begründeten, sich aufdrängenden, und dennoch vom Prinzen so seelengross zurückgewiesenen Zweifel an des Freundes Treue erst zetteln und durcheinanderspielen lässt, bevor ein solcher Schatten von Argwohn über des Prinzen hochgestimmte Seele fliegt. Die zwischengenesselten Intriguen mögen noch so fraglich, in Ansehung ihrer Folgerichtigkeit, scheinen, die Motive des Dichters sind so poetisch gross und schön, dass diese höhere Wahrheit wie mit Cherubschwingen das vielleicht Unstichhaltige der Intrigue verhüllt. Die Fehler eines grossen Dichters sind belehrender, erbaulicher und fördersamer für die Kunst, als die Fehlerlosigkeit eines correcten, mehr mit dem Verstande des erlernten Handwerks als mit der Phantasie eines erfindungsreichen Genies arbeitenden Poeten, mag jener auch manchmal stark über die Stränge schlagen. Es hilft nicht: Auch dem Drama, der Tragödie zumal, thut die mächtige Fülle, selbst bis zur Ueberschwenglichkeit, noth und gut. Auch der tragische Dichter sey, wie Schiller's Philipp von Spanien rühmt, der Becher, der überschäumt. Wie mag eine Nussschale von Tragödien-Scenarium ausschöpfen ein Meer von dramatischen Entwickelungen, Seelentiefen, Leidenschaften, Offenbarungen des Herzens und der Weltgeschicke?

---

1) Ed osi
In questa reggia profferir tal nome? . . .
Cedi, cedi al torrente; e tu pur segui
La mobil turba; e all' idolo sovrano
Porgi con essa utili incensi e voti.

Am Schluss der Scene bietet **Don Carlos** dem **Perez** die Freundschaftshand:

> Unsel'ges Unterpfand unsel'ger Freundschaft.[1])
> O um wie Vieles bin ich, um wie Vieles
> Ich weniger unglücklich doch, als du,
> Philipp! des Mitleids würd'ger als des Neides,
> Umringt von Pracht und schmeichlerischem Trug
> Hast niemals wahre Freundschaft du gekannt.[2])

Damit schliesst der erste Act, entsprechend den Schlussworten von Schiller's Don Carlos in der letzten Scene seines ersten Actes:

> „Jetzt zum König!
> Ich fürchte nichts mehr — Arm in Arm mit dir,
> So fordr' ich mein Jahrhundert in die Schranken."

Hier aber ist es Carlos, der sein überschwellend Herz in des Freundes Brust ausströmt, frei von argwöhnischen Hintergedanken, die dem Carlos des Alfieri das Recht absprechen, sich seines Vaters zu überheben, mit dem er das misstrauische Gemüth gemein hat.

Den **zweiten Act** leitet eine recht eigentliche Vertrauten-Scene ein zwischen König **Filippo** und seinem Ohrwurm, **Gomez**, der die Ränke eines Alba und Domingo vereinigt. Je nach Umständen spielt Gomez Beichtvater, Beichtling und Beichtstuhl in Einer Person. Im Augenblick verhält er sich, als letzterer, passiv, und horcht stillschweigend der Eröffnung des Königs: Die Königin werde sogleich erscheinen, und sein, des Gomez, Geschäft, während der König sich mit ihr besprechen wird, beschränke sich auf schweigsames Belauschen jedes ihrer Züge und der leisesten Bewegung. „Hefte deinen Forscherblick auf sie":

---

1) infausto
Pegno a te dono d'amistate infausto. . . .

2) Oh quanto io sono,
Quanto infelice io men di te, Filippo!
Tu, di pietà più che d'invidia degno,
Fra pompe vane e adulazion mendace,
Santa amistà non conoscesti mai.

Mit dem so oft du die geheimste Falte
In deines Königs Brust erspähst, sein
Geheimstes Wollen ausforschst, um es still
Und schweigsam auszuführen . . .[1])

Die Königin **Isabella** erscheint, und nach einigen Vertrauen heuchelnden Redensarten schlägt König Filippo ohne Weiteres auf den Busch:

Sag mir die Wahrheit ... Carlo, meinen Sohn ...
Liebst du ihn? oder hassest du ihn? ...
**Isabella:** ... Herr! ...[2])

Die Frage scheint bloss darauf angelegt zu seyn, um dem Gomez Gelegenheit zu seinen physiognomischen Beobachtungen zu geben. Die Königin fasst sich und stottert: sie liebe den Infanten nicht anders, als der König, sein Vater, ihn liebt, oder als sie glaubt, dass ihn der König liebe.[3]) Hierauf giebt er ihr sogleich einen Beweis von seiner Vaterliebe, indem er den Infanten des geheimen Einverständnisses mit den niederländischen Rebellen beschuldigt, wie verschiedene aufgefangene Briefe beweisen. Und von ihr wünsche er zu erfahren, welche Strafe ein so verbrecherischer Sohn verdiene? Die Königin erschrickt natürlich bis ins Herz hinein[4]) — welcher Fund für Gomez' schweigsam auf ihr haften-

---

1) vien la regina
Qui fra momenti; e favellare a lungo
Mi udrai con essa: ogni più picciol moto
Nel di lei volto osserva intanto, e nota!
Affiggi in lei l'indagator tuo sguardo,
Quello per cui nel più segreto petto
Del tuo re spesso anco i voler più ascosi
Legger sapesti, e tacendo eseguirli.

2) E dimmi il ver ... Carlo, il mio figlio ... l'ami? ..
O l'odi tu? ...
**Isabella:** ... Signor ...

3) .... A miei pensier tu sol sei norma,
Tu l'ami ... o il credo almeno ... e in simil guisa
Anch' io .. l'amo.

4) ... Misera me! ... vuoi, ch' io
Del tuo figlio il destino? ..

den Forscherblick! Den Prinzen selbst zu hören, und heute noch, das scheint ihr doch geboten [1]):

Dein ganzer Hof vernehme,
Dass den Sohn du liebst und schätzest . . .

Der König heuchelt Freude über diesen Rath, und lässt durch Gomez sogleich den Prinzen kommen. Eine solche Confrontationsscene zwischen König, Königin und Infanten hat Schiller's poetischer Tact und dramatisches Feingefühl vermieden. Der heuchlerische König beklagt sich über die Lieblosigkeit des Sohnes:

Doch wenn du nicht den Vater liebst, warum
Nicht fürchtest du zum wenigsten den König? [2])

Der Prinz möchte sein Vergehen genannt wissen. Nach längerem Hinhalten mit allgemeinen Vorwürfen trumpft ihn endlich der König mit der geheimen Unterredung, die der Infant im Palast mit dem Sprecher oder Abgesandten der niederländischen Empörer gepflogen. [3]) Der Prinz giebt die Unterredung zu. Doch war seine Absicht eine lautere, aus dem Mitgefühl für das Schicksal der Flamänder entsprungen, deren Klagen er selbst vor den König habe bringen wollen:

Wie kränk' ich denn den Vater,
Wenn ich des Mitleids ihn für fähig halte? [4])

König Filippo heuchelt wieder Freude über den edlen Stolz, den jedes seiner Worte athme [5]), und lässt den Infanten wissen, die Königin habe nicht umsonst vorhin zu seinen Gunsten gesprochen, die ihn nicht weniger des Königs als ihrer Liebe würdig

---

1) Ma, qual ch' ei sia, lo ascolta oggi tu stesso.

2) ma, perchè almeno,
Da che il padre non ami, il re non temi?

3) Entro mia reggia . . .
Furtivamente . . anzi che il dì sorgesse . . .
All' orator dei Batavi ribelli.
Lunga udienza, e rea, non desti forse?

4) ma come offendo io 'l padre,
Nel reputarlo di pietà capace?

5) Nobil fierezza ogni tuo detto spira . . .

erachtet. [1]) . . . „Und du“ — wendet er sich zur Königin, die inzwischen stillschweigend während der ganzen Scene dem Forscherblick des Gomez Modell gestanden —

> Du, Königin —
> Magst ihn nun häuf'ger sehn ... und sprechen ... und
> Ihn leiten ... du (zu Carlo) sie hören, nicht sie flieh'n. —
> Ich wills. [2])

Die eigentliche Zweckabsicht des Königs in dieser Scene: ob er hinter das Liebeseinverständniss zwischen der Königin und dem Infanten zu kommen wünsche; ob hinter dessen Einverständniss mit den aufständischen Provinzen; ob hinter beide Geheimnisse zugleich, so dass eines als Angel und Köder für das andere dienen sollte — darüber lässt die Scene im Dunkeln; nicht aber darüber, dass eine doppelte Absicht die dramatische Wirkung schwächt und eine, zumal entscheidende, peripetische Scene ins Schielen bringt. Auch müssen wir schon hier die Frage aufwerfen: ist dieser Filippo ein würdiger tragischer Vertreter Philipp's, dem doch eine gewisse Grösse in seinem kaltfanatischen, ehernen Despotismus — ehern und fühllos grausam, wie der bronzene Stier des Phalaris — nicht abzusprechen? Kann in diesem düstertrübseligen, von seiner Gottvertreterschaft, Allmacht und Schlächtermajestät erfüllten Charakter die Heuchelei einen Grundzug bilden? Die lauernde, kleinlich hinterlistige Heuchelei, wie sie etwa ein Dorfrichter bei einem peinlichen Verhör spielen liesse? Ein Philipp II. verlegt sich so wenig auf dergleichen Heuchlerkünste, wie sein Grossinquisitor, oder sein Scharfrichter. Misstrauisch, versteckt, finster in seinen Racheplänen, ruhig in seiner lauernden Grausamkeit, ist das heucheln? Dann heuchelt auch der Tiger, der, im Schilfrohr verborgen, den Sprung auf sein Opfer absieht und erlauscht. Der grosse Tyranneuhasser — wir haben es schon an seinem Polifonte in der

---

1) a favor tuo parlommi
Or dianzi a lungo, e non parlommi indarno
La regina: te degno ancor cred' ella
Del mio non men, che del suo amore.

2) E tu, regina, —
Più spesso il vedi, ... e a lui favella, ... e il guida. —
E tu la udrai, senza sfuggirla. — Io 'l voglio.

„Merope" erfahren — dürfte kein gleich grosser Meister im Zeichnen von Tyrannen seyn. Merkwürdig ist die kleine Scene zwischen König Filippo und seinem Ahitophel Gomez, in die sich der Ausgang des zweiten Acts zuspitzt:

Filippo. Vernahmst du?
Gomez. Ich vernahm.
Filippo. Sahst du?
Gomez. Ich sah.
Filippo. O Wuth! der Argwohn . . .
Gomez. Ist nun Gewissheit.
Filippo. Und doch
Philipp noch ungerächt?
Gomez. Bedenke . . .
Filippo. Ich
Bedachte — folg' mir.[1])

Ein treffliches Schema für die Parodie.

Villemain, der die Confrontationsscene höchlich belobpreist, und in ihr kraftvolle und theatralische Züge findet, weiss sich doch aus den in ebenso viele gewechselte Worte als sie Füsse zählen, zerbröckelten drei Schlussversen keinen Vers zu machen: „Aber nach jener starken Situation (in der Confrontationsscene) bin ich nicht so ganz sicher, ob Wahrheit und Natürlichkeit in diesem Dialog zwischen Philipp und Gomez zu finden sey." Er führt die drei Verse in französischer Uebersetzung an, und fährt fort: „Ich fürchte, diese Sprechweise möchte zu gekünstelt seyn, und dass man die Berechnung des Dichters nur zu sehr empfinden könnte, der seine Verse zerbrochen und seine Worte gespart hat. Ich weiss nicht, ob Zorn, Rachlust, knechtischer Diensteifer

---

1) Filippo. Udisti?
Gomez. Udii.
Filippo. Vedesti?
Gomez. Io vidi.
Filippo. Oh rabbia!
Dunque il sospetto! . . .
Gomez. è omai certezza.
Filippo. E inulto
Filippo è ancor.
Gomez. Pensa —
Filippo. Pensai. Mi segui.

ein Gespräch mit solcher elliptischen Knappheit führen dürfen." [1]) Die Gründe, weshalb uns jene Verhörsscene kleinlich, untragödienhaft, einem Charakter wie Philipp II. unangemessen scheinen musste, haben wir dargelegt. Nach diesem wunderlichen, dem eilfertigen Einschlagen und Hervorstrecken der Finger beim neapolitanischen Moraspiel ähnlichen Ticktack-Dialoge, müssen wir jene Scene für den berüchtigten Berg halten, der die lächerliche Maus gebar.

Als solche weist sie der ganze dritte Act aus, und stellt dafür sechs Scenen als Zeugen. Die erste: eine mässig betrübsame Resignationsscene zwischen Königin Isabella und dem Infanten Carlo, der ihr sentimental besorgliche Vorwürfe macht wegen ihrer Fürsprache zu seinen Gunsten beim König. „O sprich von mir nie wieder vor dem König". [2]) Sie klagt sich Aermste als die Ursache an, dass er, der Infant, den König seinen Vater nicht liebe. [3]) Carlo: Er hasse nicht, er beneide nur den König, der ein solches Gut (wie sie) ihm geraubt und nicht verdiene, und den seltenen Werth nicht zu schätzen wisse.

Ach wärest du nur glücklich,
Wär' g'ringer auch mein Schmerz. [4])

Isabella trennt sich vom Prinzen mit dem bedeutsam kokett verschleierten Abgangsverse der französisch-classischen Herzenssprache im Oeil de Boeuf:

---

1) Mais après cette forte situation, je ne suis pas sûr que la vérité, le naturel se retrouve dans le dialogue de Philippe et de Gomez . . . Je crains, que ce langage ne soit trop artificiel, que l'on ne sente trop le calcul du poète qui a brisé ses vers, et épargné ses mots. Je ne sais si la colère, la vengeance, la servilité doivent s'entretenir avec cette concision elliptique. Conrs de Littératnre Française. Tableau de la littérat. au dix-huitième siècle. III. p. 142.

2) Deh! mai,
Mai più di me non gli parlare.

3) Cagion son io,
Misera me! che tu non l'ami.

4) Ma pur, non l'odio: invido son di un bene,
Ch' ei mi ha tolto, e nol merta, e il pregio raro
No, non ne sente; ah fossi tu felice!
Men mi dorrei.

Auch ich fürcht' . . . doch den Sohn mehr als den Vater. [1])

Ist das die Sprache der furchtbaren, schicksalvollen Liebesleidenschaft, die wir Alfieri in seinem ‚Parere' gegen die Flitterfächerliebe der französischen Tragik so eifervoll betonen hörten und für seine Tragödie in Anspruch nehmen? [2]) Ist das eine Liebesscene auf dem Hochpunkt einer Don Carlos-Tragödie? Wir sehen uns vergebens nach einer schwächeren, vergilbteren um, im Lavallière- oder Pompadourstyl der französischen Racine-Tragödie. Die zwei folgenden Scenchen von zwei und sechs Verschen laufen hinter der ersten angeführten drein, wie zwei Windspielchen von der dünnsten Race. Die zwei ersten Verse kommen auf Carlo's Nachruf-Monolog: „O edles Herz!" Die andern auf seine Frage an Gomez, was er suche? [3]) und auf dessen Glückwunsch zu des Infanten wiedererlangter Vatergunst und Liebe, und auf den stummen Rücken, den der Infant dem Glückwunsch zukehrt. Solche Scenen-Häkelchen zum Verketten taugen mehr ins Lustspiel als in die Tragödie. Allein auch die fünfte, die Hauptscene, die Karyatiden-Scene des 3. Actes scheint uns mehr im gewundenen Intriguen-Roccoco-Styl, als im grossen tragischen Charakter. König Filippo klagt vor dem versammelten Staatsrath, d. h. vor einem lautlosen Wachsfiguren-Cabinet, den Infanten an, und wieder in der einem Philipp II. unnatürlichen Heuchlermaske eines zärtlichen Vaters. [4]) Er erhebt sich als erster Ankläger mit einer Beschuldigung, gelinde gesagt: einer frechen, verleumderischen Lüge: der Infant hätte sich Nachts in sein Zimmer geschlichen, und war eben im Begriff, ihn, seinen König und Vater, mit dem Dolche niederzustechen, als einer von den Hofleuten, ein gewisser Rodrigo, dazu kam, der den Prinzen verscheuchte. Der Dolch blieb aber als Zeuge zu seinen, König Filippo's, Füssen liegen. [5]) Er fordert das Staatshofgericht auf,

---

1) Temo anch' io . . . ma più il figlio, che il padre.

2) s. o. S. 348. — 3) Che vuoi?

4) Chi 'l crederia?
Accusatore oggi fra voi mi seggo;
Giudice no, ch' esser nol posso . . .

5) ei muove il piede
Ver le mie stanze tacito. La destra

zu sprechen, zwischen ihm und dem Sohne zu richten, zu des Sohnes Gunsten die Stimme zu erheben, wenn sie könnten. Könnten! Wachsfiguren-Cabinetsräthe! Alle bleiben selbstredend stumm, und lassen das Wort dem Gomez, dessen Votum selbstverständlich. Zum Ueberfluss zieht er ein Blatt hervor, womit er sich als zweiten Ankläger des Infanten erhebt; ein Blatt, das den Prinzen der Theilnahme an der Empörung der Niederländer bezichtigt. Der wackere Ahitophel stimmt natürlich für Tod. Da fährt Perez, Schiller's Marquis Posa, in die Höhe: „Tod, was hör' ich?" [1]) Setzt sich und lässt einem Leonardo das Wort, welcher plötzlich Schiller's Dominikaner, dem Domingo, ins Handwerk greift, und als dritter Ankläger des Infanten, diesen gottes-, d. h. priesterlästerlicher Reden beschuldigt von haarsträubender Beschaffenheit. [2])

Noch mag ich
Zerreissen seh'n den heil'gen Schleier, der
Die Wahrheit dem gemeinen Volk verhüllt, das
Sie nicht begreift, nnd glauben muss. Noch mag
Das heilige Tribunal ich stürzen sehen,
Das die Gerechtigkeit des Himmels hier
Vertritt auf Erden, nm gemildert sie
Zu spenden, und dem er Untergang
Zu schwören sich vermass; dem Tribnnal,
Das unversehrt und rein den Glauben uns
Bewahret, Anderen zur Schmach [3]) ...

---

D'un parricida acciaro armarsi egli osa, il ferro
Già inalza: entro al paterno inerme fianco
Già quasi il vibra... Ecco da opposta parte un grido.
— — — — — — Era Rodrigo
Che a me venia etc.

1) Morte! Che ascolto?

2) Il prence orridi spregi, onde non meno
Che i ministri del culto, il ciel si oltraggia,
Dalla impura sua bocca ei mai non resta
Di versar, mai.

3) Non io
Vedrò strappare il sacro vel, che al volgo
Adombra il ver, ch' ei non intende, e crede;
Nè il tribnnal, che in terra raffigura
La giustizia del cielo, e a noi più mite

Das bekannte „heilige Tribunal", das an 10,000 Menschen in Spanien allein, zur Wahrung des alleinseligmachenden Glaubens, verbrannte, doch kaum die Hälfte der Zahl, der 20,000 Kriegsgefangenen, welche das heilige Officium der alten Mexikaner in einem einzigen Jahre am Altar des Götzen Vitzliputzli schlachten liess. Zum Beweise, dass ersteres berufen ist, die Gerechtigkeit des Himmels den Rechtgläubigen „gemilderter" (più mite) auszuspenden. Da erhebt sich Perez-Posa zum zweitenmal, nicht um Gedankenfreiheit zu fordern, da Gedanken ohnehin zollfrei sind; auch nicht um Redefreiheit zu verlangen, denn in dieser hat das bekannte Tribunal: „Il tribunal", ein Haar gefunden. Nein, Perez-Posa erhebt sich, um in einem beredten Playdoyer Beweise für all die todeswürdigen Verbrechen zu fordern; und verlangt, dass der Angeklagte selbst erscheine, um sich zu rechtfertigen.

> Doch wär' er tausendmal noch schuldiger,
> Als man ihn hier verschreit, zum Tod den Sohn
> Verdammen, kann und darf ein Vater nicht. [1]

Mit diesen Worten schliesst die warme Vertheidigungsrede des Prinzenfreundes, Perez-Posa. Sie macht einen solchen Eindruck auf König Filippo, dass er sich eine zwar heuchlerische Krokodillenthräne aus den Augen wischt und ausruft:

> Endlich find' ich in Einem doch Erbarmen
> Und Mitleid, ha, nun bin ich wieder Vater
> Und darf den Regungen des Vaters folgen.
> — — — Mag mein Reich, mag Philipp selbst
> Zu Grunde geh'n, wenn mir der Sohn nur lebt!
> Ich sprech' ihn frei. [2]

---

La rende poscia, andar vedrò sossopra,
Come ei giurava; il tribunal, che illesa,
Pura la fede, ad onta altrui, ci serba...

1) Ma, se pur mille volte anche più reo,
Che ognun qui'l grida, ei fosse; a morte il figlio
Mai condannar nol può, nè il debbe, un padre.

2) Pietade alfine in un di voi ritrovo
E pietà seguo. Ah! padre io sono; e ai moti
Di padre io cedo. — — —
— — — — pera il mio regno,
Pera Filippo pria, ma il figlio viva;
Lo assolvo io già.

Schade nur, dass ein Filippo II. Alles vom Namen Krokodill hat, nur nicht die Thränen und die heuchlerische Verstellung. Ein solches Krokodill mit Heuchelthränen war Richard III. und wie vortrefflich lässt ihn Shakspeare diese Rolle in der „Erdbeerenscene" vor seinem Gerichtshofe spielen! Man vergleiche die beiden analogen Scenen, und man wird den Dichter des Filippo nur beklagen können, wie übelberathen er in seinem Filippo einen dem Tyrannencharakter Philipp's II. so fremdartigen Zug anbrachte, der an Richard III. erinnern und daher zu einer solchen Vergleichung auffordern konnte. Die Festhaltung des Unterscheidungsmerkmals zweier Wütheriche von so abstechender Verschiedenheit, wie Philipp II. und Richard III., scheint uns poetisch geboten; eine Forderung der tragischen Kunst, um so mehr da dieser angefälschte Zug erheuchelter Milde und Gnadenseligkeit die Wirkung selbst eines solchen Tyrannen-Charakters, wie dieser Filippo, schwächt, ihn daher tragisch entwerthet. Die Gipfelscene des dritten Acts, ja der ganzen Tragödie, endigt mit der Erklärung des von Perez, der auf die Vatergefühle des Königs, und von Gomez, der auf die Herrscherpflicht des Vaters sich beruft, in die Mitte genommenen Filippo, mit der schliesslichen Heuchelerklärung:

> Stosst mir den Stahl mit wiederholten Stössen
> Nicht in das Herz. Lasst ab, die Kraft versagt
> Mir, ach, euch ferner anzuhören [1]) . . .

Eine neue Sitzung möge anberaumt werden, aber ohne ihn, und worin auch Geistliche, in deren Brust bekanntlich die weltlichen Regungen schweigen, ihre Stimme abgeben sollen. [2]) Des Königs Schlussmonolog von 5 Zeilen ist unseres Bedünkens die Perle in der Muschel von Alfieri's Filippo-Tragödie:

> . . . O dass so zahlreich die Verräther! Dieser
> Perez, er durfte so viel wagen? Hätt' er

1) In cor lo stile a replicati colpi,
Non mi s'immerga omai! cessate: ah! forza
Più di udirvi non ho

2) Fuor del mio aspetto
Nuovo consiglio or si raduni; ed anco
I sacerdoti segganvi, in cui muti
Sono i mondani affetti.

. Mein Herz ergründet?.. Nicht doch ... Aber welche
Gefühle! welcher glühende Stolz! — Und solch
Ein Mensch lebt hier? Darf leben, wo ich herrsche? [1])

Dieser Filippo liebt, wie es scheint, den Spanier nicht stolz, und noch weniger so stolz, dass der Becher überschäumt. In diesem einzigen Zuge möchte Filippo vielleicht dem historischen Filippo näher stehen, als Schiller's König Philipp, aber auch auf Kosten der historischen Grösse dieses Despotencharakters, die der Italiener seinem Filippo nahm, und den er daher gerade durch die portraitgemässere Treue dieses einen Pinselstrichs noch mehr verdächtigte; während jene Aeusserung im Munde von Schiller's König Philipp einen Zug von Seelengrösse verräth, den wenigstens die geschichtliche Despotengrösse Philipp's II. nicht Lügen straft, und der den poetischen Werth des Charakters für die Tragödie erhöht.

Die Haupttriebfeder König Filippo's, den eifersüchtigen Argwohn, verlor der dritte Act aus den Augen. Gleichwohl ist die Eifersucht als eine, sey's noch so verderbliche, Aufloderung der Liebe, die Prachtblume gleichsam der Tyrannenleidenschaft, wie aus der. Stachelbrust der Fackeldistel eine solche Blumenfackel aufschlägt. Die Liebe, in ihrer entartetsten Form, kann einer abscheuwürdigen That und Leidenschaft noch einen poetischen Reiz verleihen, und die grausamblutigste, finsterste Tyrannenseele mit dem Nimbus schmücken, der sie heroisch, tragödienwürdig erscheinen lässt. Darin liegt der blendende Zauber von Calderon's „Eifersucht das grösste Scheusal.“ Mit dieser, bei aller Abscheuerregung, und noch als blutbefleckt-verdüsterter Abglanz einer himmlischen Leidenschaft, ergreifenden Gewalt einer Tyranneneifersucht aus Liebe gelang es dem Lodovico Dolce, dem Dichter der Marianna [2]), seine Herodestragödie so wirkungsvoll zu durchglühen, dass wir in derselben die bedeutendste und, nächst Calderon's genanntem Trauerspiel, glänzendste Behandlung dieses

1) . . . Oh! . . . quanti sono i traditori? audace
Perez fia tanto? Penetrato ei forse
Il cor m' avesse? . . . Ah! no . . . Ma pur, quai sensi!
Quale orgoglio bollente! — Alma si fatta,
Nasce ov' io regno? — e dov' io regno, ha vita?

2) Gesch. d. Dram. V. S. 375 ff.

Stoffes anerkennen und seinen Herodes als das sympathischste der Scheusale dieses Schlages preisen durften. Und unser Schiller — wodurch gelang es ihm, mit seinem König Philipp eine tragisch-poetische Wirkung zu erringen, wenn nicht dadurch eben, dass er den Unmenschen aus Staatsklugheit, den kaltberechnenden Wütherich aus herrschsüchtigem Fanatismus heimsuchte an dem Herzen des Gatten und Vaters, und somit das Höchste für sein Trauerspiel erschwang: die tragische Läuterung selbst eines so unseligen Gemüthes, eines von der Geschichte so unauslöschlich gebrandmarkten Despotencharakters, eines im Angedenken der Menschen so vervehmten und ihrer Verdammniss verfallenen Herrschers; eines Königs, dessen öde, vereinsamte eisstarre Seele in dem Escurial hauste, wie Dante's Höllenkönig in dem schauerlichsten aller Escuriale, in dem trauervollsten aller Todeswüsten: in einer Eishölle. Doch hätte vielleicht unser grösster Tragiker eine noch mächtigere Wirkung erzielt, eine Wirkung von Shakspeare'scher Tiefe und Allgewalt, wenn er den historischen Philipp mit demselben Genie zu einer tragischen Gestalt herausgearbeitet hätte, mit welchem er an dem Vater und Gatten im Tyrannen die Sühne vollzog. Shakspeare's unerreichte tragische Grösse besteht ja eben in dieser staunenerregenden, fast übermenschlichen Gestaltungskraft, die sich vorzugsweise in der vollkommenen Verschmelzung von erschöpfend tiefster, historisch-psychologischer Charakteristik mit den sühnenden Schicksals-Mächten der Herzensbedrängnisse und der persönlichen Leidenschaften offenbart. Hierin dem grössten Bühnendichter nachstehend, ragt Schiller doch, neben ihm und Aeschylos, als Tragiker über alle anderen hinaus.

That einem Wüthrich von Tragödienhelden eine Vermenschlichung seiner in Weibes- und Sohnesmord verhüllten Seele, mittelst jener Tyranneneifersucht aus Liebe, noth, so ist es Alfieri's Filippo. Bisher, bis zum vierten Act, verräth aber kein noch so fahler Schimmer auch nur eine Dämmerlichtung durch Liebeseifersucht in dem finsterbrütenden Tyrannengemüth. Weder ein Selbstgespräch noch die blutigen Anschläge, die er gemeinschaftlich mit Gomez gegen Sohn und Gattin zettelt, erhellt ein Lichtstrahl einer menschlichen, sey's noch so zerrütteten Leidenschaft. Die Belauschungsfallen, die er der Königin und dem Infanten

stellt oder stellen lässt, können eben so gut auf Rechnung der Lauertücke mordsüchtiger Tyrannenbosheit kommen; eines Affectes, der die Kunst besudelt, und den die Tragödie ausstösst. Noch weniger liess sich bisher in Alfieri's Filippo ein Staatsgrund, ein politisches Pathos, als Triebfeder seines Handelns erkennen. Denn was von Einverständniss des Prinzen mit den aufrührerischen Niederländern hie und da verlautet, erscheint so kalt, so matt, so vom Zaun gebrochen, als sollte das Motiv nur den zum Munde heraushängenden Zettel bedeuten, der dem König-Ankläger das Pathos erspare. Bis heran, bis zum vierten Act, erhebt sich demnach Alfieri's Filippo um keine Linie über einen gewöhnlichen Theaterwütherich, den eben der Wütherich in Abstracto, der aus eitel Tücke und blutgieriger Grausamkeit Verderben schnaubende Wütherich zum schablonenhaften Theatertyrannen macht. Jeder Zoll dieses Filippo ist bis jetzt ein solcher Menschenfresserkönig in der Maske einer vor Kinderliebe wimmernden Hyäne. Wie viel Zoll eines solchen Königs ihm die beiden letzten Acte abziehen werden, sind wir schon wegen Villemain's entgegengesetzter Behauptung: Alfieri's Filippo „ist kein Theatertyrann, sondern ein wirklicher Tyrann“ [1]), äusserst neugierig und gespannt mit eigenen Augen zu sehen und zu prüfen. Und doppelt neugierig und gespannt, inbetracht von Sismondi's bewunderndem Ausruf: „das ist der Philipp Alfieri's, der mit so schrecklicher Wahrheit die tiefe Verstellung des spanischen Monarchen malt, der einen finstern Schleier über seine Rathschläge und seine Politik wirft, und ihn bis an das Ende seines Stückes führt“, und dann mit einem Seitenblick auf Schiller's Philipp: „Der deutsche Dichter — ist weit hinter Alfieri zurückgeblieben in dem Charakter Philipp's — Er hat ihm alles das Grauenhafte genommen, das zu dem finstern und unverbrüchlichen Schweigen gehört, womit dieser Tyrann sich umgab.“ [2]) . . . Weh uns und unserer Kritik,

1) Le Philippe II d'Alfieri — n'est pas un tyran de théâtre, mais un vrai tyran. a. a. O. p. 141. — 2) Tel est le Philippe d'Alfieri, qui peint avec une si effrayante vérité la profonde dissimulation du monarque espagnol, qui jette un voile lugubre sur ses conseils et sa politique, et qui le conduit jusqu'à la fin de la pièce, sans lui avoir fait révéler à personne sa secrète pensée... Le poète allemand - est resté fort au-dessous d'Alfieri dans le caractère même de Philippe: il l'a dépouillé de toute cette terreur

wenn die beiden letzten Acte dem Franzosen und Halbfranzosen Recht geben, und unsere Ansicht über Alfieri's und Schiller's Philipp zugleich mit diesem selbst so schauerlich blamirt würde! Im schlimmsten Falle könnten sich indess unsere entgegengesetzten Auffassungen durch einen Theilungsvergleich derart abfinden, dass die ersten drei Acte uns, die beiden letzten den zwei berühmten Literarhistorikern gewonnen Spiel gäben. Wie der Dichter dabei zu Theile kommt, und ob die Einheit seines Stückes und seiner Charakteristik dabei in die Brüche geht, dafür mag er sorgen. Am Ende dankt er es uns, dass wir wenigstens die Ehre dieser Einheit durch Nachweis der völligen Uebereinstimmung der zwei letzten Acte mit den drei ersten, in Bezug auf den abstracten Theatertyrannen, gerettet.

Prinz Carlo schleicht im Finstern einher, eine Kammerfrau der Königin erwartend, die ihn im Namen der Königin zu sprechen wünscht.[1]) Statt der treuen Kammerfrau erscheint der König mit Soldaten und Fackeln. Filippo fragt, was er in diesem Zimmer bei Nacht suche? Carlo wundert sich über das hinterhaltige Benehmen des Königs:

> Vorwände sind unwürdig eines Königs,
> Doch meiner noch unwürd'ger: mich entschuld'gen.[2])

Den schmähenden Vorwürfen des Königs begegnet der Infant mit der Frage: „Was denn verbrach ich?"[3]) Der königliche Vater hat die Stirne, ihn auf den versuchten Vatermord zu verweisen, das Märchen, das wir König Filippo seinem Hofgericht erzählen hörten. Empört erwidert Carlo:

> Was hör' ich? Vatermord? Ich, Vatermörder?
> Du selbst, du glaubst es nicht, — doch welch Anzeichen,
> Beweis, begründeter Verdacht? . . .

---

qui tient au sombre et imperscrutable silence dont ce tyran s'environnait. II. p. 473.

1) Qui favellarmi d'Isabella in nome
Vuol la sua fida Elvira.

2) Ah padre! indegni son di un re i pretesti; —
Ma le discolpe son di me più indegne.

3) Ma, che fec' io?

Fil. Beweis?
Gewissheit schöpf' ich bloss aus deiner Bosheit.[1])

Carlo giebt ihm das zurück:

Dein Hass ist mein Verbrechen; weil nach Blut
Du lechzest, muss ich schuldig seyn.[2])

Hat der Infant nicht Recht? Um welche Schuld will ihm der König und Vater ans Leben? Die Liebe etwa zu der ihm geraubten Braut, jetzt Stiefmutter? Selbst dieser Verdacht hält sich vor dem Zuschauer versteckt; kam nur einmal, in jenem huschigen Schlussdialog des zweiten Acts zwischen Filippo und Gomez zum Vorschein, um von ganz neuen Verdächtigungen, die den dritten Act füllen, verdrängt zu werden. Der Infant nimmt daher nur dem Zuschauer das Wort von der Zunge, wenn er die Wuth seines königlichen Vaters gegen ihn dem reinen Tyrannenhass zuschreibt und der abstracten Blutgier. Der Infant denkt ganz mit nns überein und giebt uns gegen Villemain und Sismondi Recht. Um desswillen lässt ihn auch Filippo von der Wache festnehmen und ins Gefängniss werfen.[3]) Und wieder spricht der Infant ganz in unserem Sinn und dem Zuschauer aus der Seele, wenn er darauf sagt:

Das ist die steh'nde Antwort eines König-
Tyrannen.[4])

Er meint die gewöhnliche Antwort des Theatertyrannen und drückt es bloss bühnengemässer aus. Mit der Wuth eines solchen befiehlt der König, den Prinzen in den finstersten Thurm zu sperren.[5]) Königin Isabella eilt erschrocken herbei, vom Ge-

1) Carlo. Parricidio! Cho ascolto? Io parricida?
Ma, nè tu stesso il credi, no. — Qual prova,
Quale indizio, o sospetto? . . .
Fil. Indizio, prova,
Certezza, io tutto dal livor tuo traggo.

2) Tu m'odii; ecco il mio sol misfatto,
Sete hai di sangue; ecco ogni mia discolpa.

3) Guardie si arresti; olà.

4) Risposta sola
Di re tiranno è questa.

5) Della quì annessa torre
Entro al più nero carcere si chiuda.

schrei im Palaste hergejagt. Der König nimmt sogleich wieder die Maske des weinenden Krokodills vor, und beruhigt sie mit der Versicherung, dass er den Prinzen nur habe einsperren lassen, weil er ihr Leben zugleich mit dem seinigen vom Infanten bedroht sah, dem Sprichwort zufolge: Mann und Weib ist Ein Leib, besonders wenn dieses Weib eine Stiefmutter.[1]) Ist ein solcher Filippo geeignet, Furcht und Mitleid zu erregen, wir sagen nicht zu seinen Gunsten, nein, zu Gunsten seiner Opfer? Bei diesem blinden Herumtappen des Königs nach Menschenfleisch, wie des Ogers im Märchen, können wir keine tragische Sympathie für die Königin, sondern nur eine verworrene peinliche Unruhe empfinden, geschweige dass wir in der Stimmung wären, ihren geängstigten Gefühlen, denen sie in einem trefflich stylisirten, von Frage- und Ausrufungszeichen reichlich durchzuckten kleinen Monologe Ausdruck giebt, mit würdigendem Ohre zu folgen. In dieser Lage erblickt sie Gomez[2]) vor ihr, mit dem Todesurtheil, das der König nur noch zu unterschreiben hat. „Sein Verbrechen?" stammelt sie, gepeinigt von unbestimmten, wie im Traum durch Alpdrücken verursachten Todesängsten. Des Gomez henkermässig zugespitzte und zweischneidige Worte steigern nur diese krampfhaften Herzensbeklemmungen:

Der wahre Grund
Von Carlo's Freveln ist, zum Theil, die Liebe ...
Isabella. Was sprichst du?
Gomez. Liebe, die für dich der König fühlt.[3])

Nun nimmt Gomez rasch die vom König geborgte, weinende Krokodillenmaske vor und spielt den heimlichen Freund des In-

1) chi del padre
Il sangue vuol —
nulla parrebbe il sangue
Versar della madrigna . . .

2) Ruy Gomez war bekanntlich Philipp's II. erster Minister, und nach Einschliessung des Infanten Don Carlos dessen Kerkervogt.

3) La origin vera
Dei misfatti di Carlo è, in parte, amore...
Isab. Che parli?
Gom. Amor, che il re ti porta.

fanten und Verabscheuer des grausamen Vaters. Die Königin geht in die Falle und spricht von Flucht des Prinzen aus dem Kerker. Gomez' Bedenken, dass ihm der Prinz nicht trauen möchte, beseitigt die Königin mit dem Vorschlag, sie zum Prinzen ins Gefängniss zu führen; sie werde ihn zur Flucht bewegen. Diese Leichtgläubigkeit, dieses blinde Vertrauen, geschenkt einem Gomez, der im Handumdrehen sich zum heimlichen Freunde des Prinzen heuchelt, lässt sich wohl aus der flatternden Angst erklären, die den Schmetterling in den Rachen der Klapperschlange taumeln macht; eine tragische Katastrophe aber daraus entwickeln — unmöglich! So wenig möglich, als in einem blossen Fallenleger und Sprenkelsteller einen Philipp II. oder nur einen tragödienwürdigen Tyrannen zu erkennen; einem Sprenkelsteller zumal, der ohne ein einziges bestimmtes, tragisch leidenschaftliches Motiv seine Opfer umgarnt, es sey denn das Motiv des stehenden Theaterwütherichs: den herkömmlichen Abscheu zu erregen, den man ihm wie ein Bettleralmosen zuwirft. Ein eigenes Licht auf dieses Motiv wirft Alfieri's Mittheilung in seiner Selbstbiographie: dass in dem ersten Entwurf seines Trauerspiels ‚Filippo' die Rathsversammlung im vierten Act angebracht war. Er habe jedoch diese Anordnung verändert, damit die Anklage Philipp's grundloser erscheine und um so mehr Abscheu erwecken sollte. Im Beginn der beregten Scene des vierten Actes nämlich, wo König Filippo mit Wache und Fackeln den im Finstern umherschleichenden Prinzen überrascht, hatte dieser, noch bevor er den König gewahr worden, den Degen gegen die Wache gezogen und ihn beim Erblicken des Königs fallen lassen. Darauf hin beruft im ersten Entwurf der König gleich nachher, im vierten Act also, den Staatsgerichtshof, um den Infanten nicht ohne scheinbaren Grund des Vatermordversuchs anzuklagen. Durch Uebertragung dieser unzweifelhaft verständiger und motivirter dem vierten Act zugewiesenen Gerichtsscene in den dritten Act fällt nicht nur das nun gänzlich folgenlose Blankziehen des Infanten mit dem Degen selbst zu Boden: auch die in den dritten Act hineingeflickte Gerichtssitzung ist ins Wasser gefallen, indem die Katastrophe nicht von ihr bedingt und bestimmt wird, sondern in unmittelbarer Folge von diesem nächtlichen Begegniss des Königs mit dem Prinzen. Den nicht minder gewichtigen Uebel-

stand ungerechnet, dass die Gerichtsscene, die jenem Knall- und Fall-Dialog am Schlusse des zweiten, eine unverzügliche Katastrophe verkündenden Acts auf dem Fusse folgt, sich dem Fortschritte der Handlung als Fussblock anheftet, und als einen um so schleppendern Hemmschuh, da ein Despotwütherich, wie Filippo, gegen seinen Charakter handelt, wenn er zwischen seinen Tyrannengrimm und seine Opfer einen Gerichtshof schiebt [1], der ihm möglicher Weise Widerstrich bieten könnte. Der Einwand: Alfieri's Filippo nehme den Gerichtshof und das Justizformenwesen gleichfalls nur als Heuchelmaske vor, dieser Einwand schlägt sich selbst ins Gesicht, da der Fussblock um nichts weniger ein Hemmklotz der Handlung ist, weil er die Form einer nachschlurrenden und desshalb eben um so verkehrter angebrachten Maske hat. Wir werden bei Alfieri, der u. a. einen so starken Accent auf die beschleunigte Geschwindigkeit in seinen Tragödien legt, nicht nur öfter dergleichen die Handlung beschwerenden Verzö-

1) Der Gerichtshof beruht auf einer historischen Thatsache. Gleich nach der Einsperrung seines Sohnes, Don Carlos, liess Philipp II. eine Untersuchungscommission zusammentreten, die aus dem Cardinal Espinosa, dem Fürsten Eboli und dem königlichen Rath Bribiesca de Muñatones bestand. (Vgl. Prescott, History of the Reign of Philipp the second. Lond. 1861. Vol. II, p. 420.) Dessenungeachtet passt der Gerichtshof in Alfieri's Tragödie Filippo, wie das Wassermühlrad in die Windmühle. Nicht bloss desshalb, weil er als einzig historisches Factum gegen die ganze, mit jenen Ereignissen in baarem Widerspruch gesetzte Fabel der Tragödie grell und kunstwidrig absticht. Der Process ist darum der Knüppel im Triebwerk, weil er, nach Anlage und Tendenz des Stückes, sowie in Bezug auf die Charaktere, zur Katastrophe so viel wie gar nichts oder nur flickweise beiträgt, was noch schlimmer, indem eine solche nur erzwungene, nothbehelfliche Einwirkung auf das Endschicksal der Personen den Widerspruch des historischen Motives zu den nicht den Thatsachen, sondern dem Geiste nach, ungeschichtlichen Personen, nur schärfer hervorstellt. Denn nicht der ungeschickte Vorwurf des Stefano Arteaga (Lettera dell' Ab. Stef. Arteaga a monsign. Ant. Gardagni intorno il Filippo tragedia di V. Alfieri. T. VI. p. 59, ed. de Parigi 1803): dass die Tragödie gegen die von Philipp's II. Geschichtsschreibern und Biographen, Cabrera, Herrera, Cespedes, Meneses, Flores, und wie sie noch heissen, verbürgten Thatsachen gröblich verstosse — nicht dieser Vorwurf trifft den Dichter, sondern der weit gewichtigere: dass seine Tragödie Filippo alles historischen Geistes baar ist, und nur das anatomische Skelett einer, behufs abstracter Verbeispielung gedichteten Schultragödie scheinen könnte.

gerungsgerichten begeguen: es werden uns auch noch andere Rückschläge ins Gesicht seiner eigenen dramaturgischen Theorie und Poetik überraschen. Ein noch eigenthümlicheres Licht wirft auf diese Theorie und Poetik die angegebene Kunstabsicht bei jener Versetzung der Gerichtsscene aus dem vierten in den dritten Act: um nämlich desto mehr Abscheu (orrore) gegen den Helden der Tragödie, den König Filippo, zu erwecken, in dem Maasse als seine Anklage grundloser erscheint. Sonach hätte der Tragiker vor Allem dahin zu trachten, seinen Heldenfrevler so schwarz zu malen wie möglich; auf sein Haupt so viele Verbrechen, so scheussliche, selbst „grundlos“, d. h. aus purer Schlechtigkeit verübte, zu häufen, als nöthig ist, damit derselbe ja keine andere Empfindung im Zuschauer errege, als Abscheu, und wenn auch dadurch die von den besten, musterwürdigsten griechischen Tragödien abgezogene Grundregel der Aristotelischen und aller folgenden Poetiker und grössten tragischen Dichter bis zu Alfieri auf den Kopf gestellt würde: die als Kanon und Kunstgesetz aufgestellte Grundregel: selbst der abscheuwürdigste tragische Frevlerheld dürfe nicht durch Erregung von Abscheu empören; das von ihm ausgehende Entsetzen müsse vielmehr, vermöge eines in seiner Leidenschaft und in der Verkettung der Conflicte begründeten verbrecherischen Antriebes, so kunstreich auf den erforderlichen Grad von Schaudererregung abgedämpft und gemildert werden, dass die tragischen Läuterungsaffecte, Furcht und Mitleid, womöglich für ihn selbst, oder doch mindestens für seine Opfer daraus entspringen können, indem unter allen abstossenden Affecten der Abscheu, zumal der von blosser Schlechtigkeit, Bosheit und Tücke erregte Abscheu, am gewissesten auch die zu Gunsten der Opfer ruchloser Schandthaten zu erweckenden Furcht- und Mitleidgefühle in der Quelle vergiftet, und sie zu peinlichen, zurückschreckenden, läuterungsfeindlichen, mithin aller tragischen Rührung tödtlichen Missgefühlen entadelt und entweiht. Mögen die neun Schwestern den fünften Act unseres Filippo bewahren und behüten, dass seine Katastrophe nicht ähnliche Empfindungen in unserer Brust aufrege!

Wir finden Don Carlo im Kerker sich mit dem Zweifel abquälen, ob sein Vater, der König, seine Liebe zur Königin ahne. Doch wie sollte er davon etwas wissen:

Da unsere Liebe Allen, ja uns selbst
Fast ein Geheimniss blieb.[1])

Eine platonische, eine petrarkische, eine gegenseitig bis zum Seelengeheimniss spiritualistische Liebe sollte tragische Erschütterungen hervorrufen, tragische Situationen veranlassen, eine tragische Katastrophe herbeiführen können? Voraus wenn das Contrastmotiv bei dem tyrannischen Verfolger auch ihm „fast" ein Geheimniss, mindestens sein Geheimniss bleibt? jedenfalls für uns, in Bezug auf König Filippo, ein aus der Luft gegriffenes, nicht einmal durch Liebeseifersucht erklärliches Verdachtmotiv bleibt, das der Tyrann hinter der spanischen Wand zu einer Halsschlinge für Sohn und Gattin knüpft, denen selbst ihre Gedankenliebe fast nur ein Räthsel scheint. Und auch von dieser bloss geahnten Gedankenliebe geschieht in der nun folgenden Scene zwischen Königin Isabella und dem Infanten Carlo im Kerker nur eine verhüllte Andeutung, die sich augenblicklich noch tiefer in ihre Schleier verbirgt, eingeschüchtert von Carlo's Schmähungen gegen den Vater-Tyrann, den „grausamen Filippo" und von seinem aufjähenden Trotz, womit er die Bitte der Königin, nachzugeben, mit dem unwürdigen Verdachte zurückweist, ob etwa „der verruchte Vater" sie angestiftet, ihm eine solche Selbsterniedrigung zuzumuthen.[2]) Als er vollends vernimmt, dass sie unter Gomez' Schutz, und dessen angeblichen Freundschaftsgesinnungen für ihn vertrauend, ihn im Kerker mit dem Vorschlag zur Flucht aufsuche: da flammt sein Stolz ob Gomez' schimpflicher Freundschaftsversicherung zunächst auf[3]), und dann erst, nachdem er

1) Forse ei sa l'amor mio . . .
Ma se a tutti
Il nostro amor ed a noi quasi è ignoto,
Dond' il sapria? . . .

2) Ch' io ceda?
Or ben mi avveggo; hai di avvilirmi assunto
Il crudo incarco; il genitore iniquo
A te il commette . . .

3) Oh ciel! s' io a me il credessi
Amico mai, più di vergogna in volto
Avvamperei, che d'ira.

noch gegen des „ruchlosen Königs verruchtesten Handlanger“ [1]) gewettert, beschwört er die Königin, sich schleunigst zu entfernen; ungesäumt den Fuss aus der arglistigen Schlinge zu ziehen. Und nun glaubt er auch, dass der König um das Geheimniss „unserer Liebe“ [2]) wisse, wovon er doch oben sagte, dass es ihnen selber ein halbes Räthsel blieb. Seinem Andringen, ihn unverweilt zu verlassen, leiht er den beweglichsten, beredtesten, von dramatischem Pathos schwungvoll befeuerten Ausdruck.

Nicht säume länger: lasse mich, befrei mich
Von dieser Todesangst. . . , Mich kränkt dein Mitleid
Wenn keines du mit dir empfindest. Geh'
Wenn theuer dir dein Leben . . .

**Isab.** Theuer mir
Das Leben? . . .

**Carlo.** Meine Ehre, deine, dein Ruf
Dir theuer ist.

**Isab.** In solcher Fahr dich lassen?

**Carlo.** Und du dich der Gefahr aussetzen, fruchtlos?
Dich selbst verderbst du, ohne mich zu retten.
Verdacht befleckt schon Tugend. Raub', o raube
Die tück'sche Freude dem Tyrannen, dich
Nur in Gedanken einer Schuld zu zeihen.
Verbirg die Thränen; in die Brust verschliess
Die Seufzer; trocknen Auges, ruh'ger Stirn
Musst du die Nachricht meines Tods empfangen.

---

1) „Dell' empio re l'empissimo ministro.“ Das fortwährende Gift- und Gallespeien gegen seinen Vater und König ist wahrlich auch kein Charakterzug, der unsere Sympathien an diesen Infanten Carlo fesseln könnte. Einer der herzgewinnendsten Züge in Schiller's Don Carlos ist sein heisses Verlangen, die Zuneigung seines Vaters wieder zu gewinnen, und die Scene, worin er, knieend vor dem König, um Versöhnung und dessen Vaterliebe bittet (II Sc. 1), eine der schönsten und hinreissendsten im Trauerspiel. Das Hinknieen vor dem Vater findet sich in S. Réal's Novelle; dass Schiller es benutzte, und Alfieri brach liegen liess, beweist nur Schiller's auf einem grossen Poetenherzen beruhenden Kunstverstand, und Alfieri's Herzens- und Geistesdürre in Bezug auf poetisch-tragisches Empfinden. Jener Kniefall findet sich aber auch bereits in Campistran's Tragödie „Andronique“, der den Don Carlos-Stoff unter verhülltem Namen behandelt, und die benutzt zu haben Arteaga sogar den Alfieri beschuldigt (a. a. O. p. 26).

2) già penetrò l'arcano
Dell' amor nostro.

Der Tugend weih' die trauervollen Tage,
Die du mich überlebst. . . . Und suchst du unter
So vielen Frevlern Trost für deine Leiden,
Kannst du bei einem Einz'gen ihn nur finden:
Bei Perez, den du kennst: Im Stillen wird
Er mit dir weinen; . . . und zuweilen kannst du
Von mir ihm sprechen... Nun aber gehe... Lass mich
Nicht weinen; brich nicht stückweis mir das Herz!
Sag' mir ein letztes Lebewohl . . . dann gehe,
Ich brauch' jetzt meine ganze Tugend, wo mir
Verhängnissvoll die Todesstunde naht.[1])

So schön, edel und gross dies empfunden und ausgedrückt ist, so athmet der Abschied doch mehr todesmuthigen Stolz, als liebeseligen Trennungsschmerz, als einen Todesmuth, der blutige

1) Carlo. Non indugiar più omai: lasciami; trammi
D'angoscia mortalissima . . . Mi offende
Pietade in te, se di te non la senti . . .
Va, se hai cara la vita . . .
Isab. A me la vita
Cara? . .
Carlo. Il mio onor dunque, e la fama tua.
Isab. Ch'io ti abbandoni in tal periglio?
Carlo. A tale
Periglio esporti? A che varria? Te stessa
Tu perdi, e me non salvi. Un sol sospetto
Virtude macchia. Deh! la iniqua gioia
Togli al tiranno di poter tacciarti
Del sol pensier pur rea. Va: cela il pianto;
Premi i sospir nel petto! a ciglio asciutto,
Con intrepida fronte udir t' è forza
Del mio morire. Alla virtù fian sacri
Questi tristi dì, che a me sopravvivrai . . .
E, se pur cerchi al tuo dolor sollievo,
Fra tanti rei, sol uno ottimo resta;
Perez, cui ben conosci: ei pianger teco
Potrà di furto; . . . e tu, con lui talvolta
Di me parlar potrai . . . Ma, in tanto, vanne
Esci; . . . fa ch' io non pianga; . . . a brano a brano
Deh non squarciarmi il core! Ultimo addio
Prendi . . . e mi lascia; . . . va; tutta or m' è d'uopo
La mia virtude; or che fatal si appressa
L'ora di morte.

Herzensthränen weint; so spricht doch aus jedem Gefühlston ein selbstischer Heroismus, ähnlicher der Todesverachtung, als der tragischen Todesseligkeit, in die eine tiefe wehmuthsüsse, von einer grossen Idee märtyrergleich begeisterte Selbstaufopferungsfreude sich aushaucht. Für welche Läuterungsidee stirbt Alfieri's Carlo? Wonach ringt sein Streben, sein Handeln, seine Leidenschaft in dem Trauerspiel? Das hochgeschwellte Herz des Königssohnes, von welchem tragisch-heldenhaften Pathos erkämpft es sich und von welchen feindlichen Mächten, sein Geschick, seine Katastrophe? Ist es eine durch Seelenwahl vor Gott und Welt geheiligte Liebe, für deren tyrannisch und räuberisch ihm vom eigenen Vater entrissene Rechte er einsteht und sich opfert? [1]) Eine Liebe, die der braut-räuberische König-Vater zwiefach befleckte: durch eigensüchtig-gewaltsame Auseinanderreissung [2]) zweier für einander bestimmten, und auch von bräutlichen Banden gelöbniss-feierlich umschlungenen Herzen; nach göttlichem Liebesrechte also blutschänderisch befleckt, wenn auch nicht fleischlich, so doch im geistigen Begriffe von weihevollem Verlöbniss; einem Brautstande, der durch Einheit der Herzen so heilig wie die Ehe, die ja eben inkraft solcher vom Himmel gesegneten Seelen- und Herzenseinheit heilig, und deren auch nur im Gedanken erstrebte Entweihung der Heiland als sündigen Ehebruch erklärt. Doch nicht bloss durch deren an Sohn und Sohnes Braut verübte Liebesschändung hat der vom Schwiegervater zum Ehegatten aus Tyrannenvollmacht sich aufwerfende Brauträuberdespot die Liebesheiligkeit des ihm durch kindschaft-

1) Mais le roy d'Espagne son père, — ayant vue le portraict de madame Elisabeth, et la trouvant fort belle et fort à son gré, en coupa l'herbe sous le pied à son fils, et la prit pour luy, commençant cette charité à soy-même. Brantôme, Oeuvres t. V. p. 137.

On entendit aussi très-souvent ce jeune prince, lorsqu'il sortait de la chambre de la reine Elisabeth avec qui il avait de longs et fréquens entretiens, se plaindre et marquer sa colère et son indignation de ce que son père la lui avait enlevée. De Thou, Histoire Universelle. t. V. p. 434.

2) Bekanntlich wurde in den Friedenspräliminarien von Chateau-Cambresis der Infant Don Carlos mit Isabella von Spanien verlobt. Als aber Maria Tudor vor Friedensabschluss mit Tode abging, wurde der Name des Vaters (Philipp's II.) für den des Sohnes eingeschoben, und Philipp mit der französischen Prinzessin verlobt.

liche Bande unverletzbaren Brautpaars freventlich besudelt: Der gewaltthätige Despot — als Ehezerreisser ein Ehebrecher — hatte eine Todsünde gegen die Liebesheiligkeit eines Ehegelöbnisses auch dadurch begangen, dass er die gottgeweihte, ewige, der Seelendurchdringung wegen unaufgebliche Liebe der Verlobten zu einer verbrecherischen Liebe, einer Incestliebe stempelte, indem er die Braut des Sohnes zu dessen Stiefmutter vergewaltigte. Besteht nun Alfieri's Infant Carlo den tragischen Kampf um solcher Liebe, solcher Liebessühne willen? Lodert sein Pathos von dem Läuterfeuer solcher Liebesreinigung und rächenden Wiederheiligung ihrer entwürdigten Idee? Alfieri's Carlo, der keine Ahnung von diesem tragischen Conflict, dieser tragischen Heldenbestimmung und Märtyrermission verräth? Alfieri's Carlo, der in seinen Zwiegesprächen mit der Königin sich als heimlich liebender Duckmäuser um seine schüchterne Gedankenliebe kleinlaut herumdrückt und selbst noch, todesbereit, in seinem Abschied von der Königin, sie zur Wahrnehmung seiner Ehre ermahnt, uneingedenk, dass diese Ehre in der Besiegelung seines tragischen Kampfes um die Ehrenrettung und ideale Befreiung der entweihten, von Tyrannengewalt geschändeten Liebesidee — dass seine Ehre in dieser Kampfesbesiegelung mit seinem Blute sich bekunden musste.

Neben einem solchen Infanten Carlo — wenn die Zusammenstellung nicht auch eine Entweihung ist — neben Alfieri's Carlo und dessen Abschiedsscene von der Königin, die letzte analoge Scene in Schiller's Don Carlos, gehalten: eine Siriusferne in Absicht auf dramatische Kunst und tragisch-kathartische Poesie; ein Kunstunterschied, so unermesslich wie zwischen der Pallas Promachos von Phidias und einer roh behauenen Gartenstatue aus Sandstein von der Hand eines Steinmetzen. Es ist hier nicht am Ort, die hohe tragische Läuterungsweihe jener Schlussscene in Schiller's Don Carlos darzulegen, die Andeutung dürfen wir uns jedoch nicht versagen: mit Hülfe welcher wunderbaren Wandlungen und Uebergänge diese Läuterungsweihe von unserm grossen Tragiker erreicht worden. Sie liegt nicht darin, dass Carlos und die Königin in der letzten Begegnung wie zwei Entsagungs- und leidverklärte Seelen einander gegenüberstehen. Eine solche Transcendenz und Seelenapotheose

wäre eine die Idealität der tragischen Katastrophe vielleicht schon überfliegende Vergeistigung und, gar durchgeführt durch das ganze Trauerspiel, eher ein Merkmal von dramatischer Schwäche als tragischer Kraft, und mehr ein Kennzeichen von schönseelischem als tragisch-poetischem Idealisirungsbestreben. Mussten wir doch an dem ähnlichen Petrarchismus einer blossen Seelenseufzerliebe, freilich zugleich auch, als solche, einer schwächlich matten, und allen romantisch poetischen Reizes und Duftes entblössten Seelenliebe zwischen Alfieri's Carlo und Königin Isabella, Aergerniss nehmen. Bei Schiller dagegen entwickelt sich die tragische Verklärung einer von Seiten des Infanten leidenschaftlich betonten Liebe.[1]) Zu heiliger Entsagung stufenweise und in vollkommen dramatischer Entfaltung aus Conflicten, die jene Verklärung als den idealen Lichtkern der Weltgeschichte und der Seelenläuterung zugleich aufleuchten lassen. Die Seelenläuterung, bewirkt durch den Selbstaufopferungstod des erhabensten und poetisch-schönsten Freundschafts- und Freiheitsschwärmerhelden der tragischen Bühne.[2]) Aber auch als Lichtkern des höchsten weltgeschichtlichen Inhalts: der Freiheit, der Völkerbefreiung, und keines erdichteten Volkes, nein, einer geschichtlichen Volksbefreiung, und einer jener denkwürdigsten, die den Plan der Weltvorsehung gleichsam offenbaren.[3]) Liebe,

---

1) „Vollenden Sie nicht, Königin! — Ich habe
In einem langen schweren Traum gelegen.
Ich lebte. — Jetzt bin ich erwacht. Vergessen
Sey das Vergangne! Hier sind Ihre Briefe
Zurück. Vernichten Sie die meinen. Fürchten
Sie keine Wallung mehr von mir. Es ist
Vorbei. Ein reiner Feuer hat mein Wesen
Geläutert. Meine Leidenschaft wohnt in den Gräbern
Der Todten. Keine sterbliche Begierde
Theilt diesen Busen mehr" (D. Carlos, letzter Auftritt.)

2) Carlos. „Ich habe
Für dieses Leben keine Arbeit mehr,
Als die Erinnerung an ihn!"

3) Carlos. „Ueber seiner Asche blühe
Ein Paradies . . .
. . . Ich eile, mein bedrängtes Volk
Zu retten von Tyrannenhand."

Freundschaft und Freiheit, eine Dreieinigkeit, die unter scheinbar verschiedener Gestalt ein und dieselbe Entwickelungsidee der Menschheit, der Völkerbewegung darstellt, die eben dahin zielt und nichts Anderes erkämpft, als eine allgemeine, allumfassende Nächstenliebe, welche jeglichen Zwang, jedes auferlegte Autoritätsgesetz überflüssig macht, mithin die Freiheit selber ist. In Absicht dieses kathartischen Lichtkerns aller Tragik, wie aller geschichtlichen und idealen Entwickelung, erscheint uns Schiller's Don Carlos, nach Abzug all der Fehlgriffe und Verstösse gegen Technik, Composition, Anlage, Planführung, Knotenschürzung und was der Bemängelungen mehr sind, — nicht nur als seine poetisch dramatische grösste Schöpfung: wir werden sie, bei eingehender Würdigung, mit Beziehung auf jenen tiefsten Punkt, in die erste Reihe der hervorragendsten dramatischen Schöpfungen aller Zeiten stellen müssen. Der Fingerzeig mag gelegentlich auch auf die theils schiefen, theils scheelen Urtheile französischer und italienischer Kunstrichter bei ihren Vergleichungen von Alfieri's „Filippo" und Schiller's „Don Carlos" hinweisen. Eine Urtheilsäusserung solchen Schlages haben wir bereits von dem Genfer Literarhistoriker Sismondi vernommen.[1] Für Villemain ist u. a. der Grossinquisitor in der letzten Scene von Schiller's D. Carlos ein „Gespenst aus einer vergangenen Zeit"[2]; eine „mysteriöse Schöpfung."[3] Wofür nicht alles ein glattzüngiger Schönredner ein beschönigendes Wort findet! Den Grossinquisitor an Philipp's II. Seite würde jeder Andere für die geschichtlich klarste Illustration zu König Philipp betrachten, und den Scharlachmantel des Grossinquisitors für das warme Unterfutter von Philipp's II. königlichem Purpur. Camillo Ugoni behauptet steif und fest: „Die kräftige innerliche Energie, die Alfieri's Tragödie „Filippo" erwärmt, halte die Seelen in grosser Spannung und begierig nach dem Ausgang." Auch uns, weil der Ausgang eben das Ende ist, und an solchem Endegut jedenfalls das Eine gut ist, dass es das Ende. „Die deutsche Tragödie (Schiller's ‚Don Carlos') bietet das Interesse eines verwickelten Romans, worin die Leidenschaften der Liebe und Eifersucht wenig hervortreten, und hinter den philan-

1) s. o. S. 369. — 2) un spectre du temps passé. a. a. O. p. 142. — 3) cette création mystérieuse.

thropischen und politischen Absichten zurückstehen."[1]) Wenig hervortreten? Schiller's „Briefe über Don Carlos" haben die Hände voll zu thun, um den entgegengesetzten Vorwurf zu entkräften: dass die Leidenschaften der Liebe und Eifersucht in seinem Trauerspiel zu sehr hervortreten. Und weniger, als bei Alfieri hervortreten? Bei diesem finden wir besagte Leidenschaften im „Filippo" gerade so entschieden und tragisch kräftig zur Erscheinung gebracht, wie die im Eis latente Wärme. Was Ugoni's Aufmutzen inbetreff des „verwickelten Romans" angeht, so wird sich bei näherer Zergliederung des Don Carlos dies auch ergeben: welcher von beiden Tragikern, in Behandlung desselben Stoffes, der geschichtlichen Wahrheit näher komme: Alfieri oder Schiller. Zum grössten Ruhm kann sich, wie gesagt, der Dichter des Filippo nur dies rechnen: dass der Dichter von Don Carlos einige Scenen desselben als Rahmen für einzelne seiner Situationen hat benutzen mögen. Nach einigen andern eben so treffenden Vergleichen zwischen Alfieri's ‚Perez' und Schiller's ‚Posa' — zwei Figuren, die sich gegenseitig verhalten, wie der dürre Zweig eines Dornzaunes zum Eichenkamp, den dieser einhängt — schliesst Ugoni seine Zusammenstellung mit dem Orakelspruch: „das Genie (Alfieri) gefällt sich im Einfachen; der sinnreiche Witz (Schiller) liebt die Verwickelung."[2]) Einem deutschen Beurtheiler muss dieses Beträufeln unseres grossen Tragikers mit einem, unserem Lessing entwendeten Ausspruch ungemein ergötzen. Alfieri das dramatisch-poetische Genie, Schiller der blosse sinnreiche Combinationswitz — nun ja, für solche Kritiker, die der Latte, um welche sich die traubenvolle Rebe schlingt, die Weintrauben anrechnen, und daher dem Pfahle, nicht der Rebe, zusprechen; für Krippenbeisser von Kritikern, die den Trog schmausen und den Hafer verschmähen; für kritische Selbstgeiss-

1) ... ma per quella ferma energia interna, che la scalda, tiene gli animi in gran sospensione e solliciti sempre dell' esito. La tedesca ha l'interesse di un romanzo complicato, in cui le passioni d'amore e di gelosia son poco rilevate, e rimangono subordinate a disegni filantropici e politici. C. Ugoni, Della Letterat. ital. nella sec. metà del secolo XVIII. T. III. p. 445.

2) Il genio si compiace nel semplice, e l'ingegno nel complica. (Das. p. 446.)

ler, die der Todtenkopf, über den Correggio's heil. Magdalena hingelagert sinnt, reizender als die schöne Büsserin dünkt; für theoriegraue Kritiker, die, gleich jenem „Grauen", an der Stange, welche dem jungen Baume, dem künftigen Könige des Obstgartens als Widerhalt dient, mehr Geschmack finden, als an den markigen Sprösslingen des jugendlichen Stammes, und deren Gaumen die Stacheln der Distel angenehmer kitzeln, als die saftigste Pflanze daneben.

Ein Lichtpunkt in Alfieri's fünftem Act ist die Erscheinung des Königs Filippo im Gefängniss [1]), als Carlo eben das letzte Abschiedswort gesprochen: „Jetzt wo mir die Todesstunde naht." „Die Todesstunde", nimmt der König das Wort auf, „ist genaht." Ein Lichtpunkt, aber nur als scenischer Moment; die Katastrophenscene selbst ist, tragisch genommen, so roh wie möglich. König Filippo schnaubt, knirscht, tobt, was das Tyrannenzeug nur halten mag: „Sterben sollst du Bösewicht —"

Doch sollt ihr, ruchlos Paar, zuvor vernehmen
Erst meine fürchterlichen Zorneslaute —
Verruchte! Alles weiss ich . . .
— — — — — Rache will ich,
Und werde schnell und ganz und unerhört
An euch sie nehmen . . .
Nichtswürdig Weib! Glaub' ja nicht, dass ich je dich
Geliebt; noch dass die Wuth der Eifersucht
Je mein Herz gequält . . .
Den König, nicht den Liebenden hast du
In mir gekränkt . . .
Nichts lag an deiner Liebe mir . . .
(zu Carlo:) Dich, elenden Verführer, würdige
Ich keines Wortes . . .
Wesshalb noch sprechen? Gleiche Schuld, sie treff'
Auch gleiche Strafe! [2])

---

1) Conte Pepoli lässt gar in seiner Don Carlo-Tragödie (La morte di Carlo) die Königin und den Infanten in einem und demselben Gefängniss an einen Block anketten und in dieser Situation ihr Geschick in Ergüssen von Liebesjammer entgegenächzen (s. oben S. 179).

2) Morrai fellon; ma pria,
Miei terribili accenti udrete pria,
Voi scelerata coppia. — Infami; io tutto,
Sì, tutto io sò . . .

„Nichts lag an deiner Liebe mir."

Darin heuchelt Filippo nicht, merkt aber auch nicht, wie sehr er mit dieser Sottise seiner tragischen Rolle ins Auge schlägt. Eben so aufrichtig ist Carlo's fürsprechende Versicherung zu Gunsten der Königin gemeint: „Ihr Herz ist rein . . . Kaum wusste sie von meiner Liebe." [1]) Darauf der Wütherich:

> Doch dein unreiner Mund, er sprach von Liebe;
> Sie hört' es an, und das genügt. [2])

Für einen Theatertyrannen allerdings. Die Königin kann mit gutem Gewissen betheuern:

> Im Angesicht des Himmels und des Prinzen —
> Ich bin nicht schuldig. [3])

Filipp schnaubt nach wie vor:

> In dem ungetreuen Blut
> Werd' ich ersticken die unreine Flamme. [4])

Gomez bringt den blutigen Dolch, mit dem Perez [5]) ermordet

---

> Vendetta vuolsi; e avrolla io tosto, e piena,
> E inaudita l' avrò . . . .
> . . . . . Iniqua donna,
> Nol creder già, che amata io t'abbia mai;
> Nè che gelosa rabbia al cor mi desse
> Martiro mai . . .
> . . . . Mai non mi calse
> Del tuo amor . . .
> Tu seduttor, tu vile; a te no parlo.
> . . . . Or, che più parlo? Eguale
> Fu in voi la colpa; ugual fia in voi la pena.

1) Puro il suo cor . .
. . . . appena ella il mio amore
Seppe.

2) Ma dalla impura tua
Bocca ne uscì d'orrido amor parola;
Essa l' udia; ciò basta.

3) al cielo in faccia,
In faccia al prence, io non son rea.

4) nel tuo sangue infido:
Io spegnerò la impura fiamma.

5) **Antonio Perez**, ein berüchtigter Edelmann im Gefolge des Prinzen von Eboli, betheiligt bei dem von Philipp II. angeordneten Meuchelmorde

worden. Immer algebraische Logarithmen oder Gleichungsformeln, deren Auflösung der Zuschauer erst finden soll. Für seine muthige Vertheidigungsrede wird Perez Carlo's Freund erdolcht, ohne dass davon die Rede war, denn das versteht sich ja von selbst. Als ob die rohen Resultate, die brutale Thatsache, das Tragische bewirke, und nicht die dramatische Bewegung, die ausgesprochene Absicht, die handelnde Leidenschaft. Was man dem Ochsen beim Dreschen nicht thun soll: das Maul verbinden, das thut unser Tragiker seinen Helden. Wie jener seinem Pferd durch allmähliches Entziehen von Heu und Hafer das Essen abgewöhnt haben würde, wenn das Thier nicht unmittelbar vor dem Gelingen der Entwöhnung gestorben wäre, so stirbt der Alfieri-Tragödie das Musenpferd unter dem Versuche, es zur Unsterblichkeit auszuhungern, mitten im schönsten Gelingen.

Mit dem Dolche bringt Gomez zugleich einen giftgefüllten Kelch.[1]) König Filippo befiehlt dem Infanten Carlo: zwischen beiden Todesarten zu wählen. Carlo wählt den Dolch, woran des Freundes Blut klebt, und bittet die Königin den Gift-

---

des Geheimsecretairs Escovedo, rettete sich vor dem auch für ihn bestellten Mörderdolche nur durch die Flucht. Ausführliches über ihn in Raumer's „Briefe ans Paris I. Br. XV." Die Frage, wie weit der Tragiker sich von Mythe und geschichtlicher Ueberlieferung entfernen darf und soll, wird bei Schiller's „Don Carlos" zu näherer Untersuchung kommen. Die der Geschichte noch am nächsten stehende Behandlung dieses Stoffes werden wir in Montalvan's „Principe Don Carlos" finden — der Geschichte nämlich, wie sie zu Gunsten Philipp's II. zurechtgelegt worden.

1) Aus einem Briefe des erwähnten Antonio Perez an den königlichen Rath Du Vair (von Raumer mitgetheilt a. a. O.) erfährt man, dass Don Carlos an langsam wirkendem Gifte starb, das ihm, auf seines Vaters Befehl, vier Monate lang in die Speisen gemischt worden wäre. De Thou giebt die Variante: „On lui fit avaler un bouillon empoisonné, dont il mourrut quelques heures après" (Hist. univ. t. V. p. 436). Nach Brantôme war der Prinz erdrosselt worden: „dont un matin on le trouva en prison estouffé d'un linge" (Oeuvres t. I. p. 320). Vgl. Prescott, a. a. O. S. 442. Wunderlicher Palimpsest, womit die Tragödiendichter die Geschichte überkleistern! Ist diese nicht aber selbst für eine fable convenue erklärt worden? Doch hat Alles seine Grenzen, und auch darüber das Nähere an Ort und Stelle!

becher zu nehmen, als gelindere Todesart.[1]) — Quod non! ruft König Filippo: „Leben sollst du, wider Willen leben,

ja, getrennt
Von ihm, sollst thränenvolle Tage du
Verleben. Balsam soll für mich dein Schmerz seyn,
Und wenn, geheilt von deiner schandbarn Liebe,
Du dann zu leben wünschst, geb' ich den Tod dir.[2])

Wackerer Wütherich, der in Mord- und Folterlust schwelgt, um nur ja bis zuletzt jedes tragische Mitgefühl für die Schlachtopfer in Abscheu gegen ihn zu ersticken! Braver, consequenter Wütherich!

„Leben?" schreit Königin Isabella,
An deiner Seite leben? . . . deinen Anblick
Ertragen? ... Niemals, niemals ... sterben will ich.
Den Giftkelch, mir entzogen,
(entreisst schnell dem Könige den Dolch)
Ersetze mir der Dolch . . . (ersticht sich).[3])

König Filippo schliesst, aus der Rolle fallend, seine Tragödie mit den Versen:

Es fliesst des Bluts (und welchen Bluts) ein Strom...
So hätt' ich volle Rache denn genommen.
Doch bin ich darum glücklich? — Gomez, halte
Die grause That geheim vor Jedermann.

---

1) ma il velen deh! scegli;
Men doloroso fia.

2) Vivrai tu dunque,
Mal tuo grado, vivrai . . .
. . . Da lui disgiunta
Sì, tu vivrai; giorni vivrai di pianto.
Mi fia sollievo il tuo lungo dolore.
Quando poi, scevra dell' amor tuo infame,
Viver vorrai, darotti allora io morte.

3) Viverti al fianco? . . io supportar tua vista? . .
Non fia mai, no . . . Morir vogl' io; supplisca
Al tolto nappo . . .
(Rapidissimamente avventatasi al pugnale di Filippo,
se ne trafigge)
il tuo pugnal.

Mir rettest du den Ruf, das Leben dir,
Wenn du's verschweigst.[1])

„Doch bin ich darum glücklich?" Dieser Zweifel bricht deiner Charakterfestigkeit den Hals, und zwingt uns zur Widerrufung unserer obigen, deine Consequenz rühmenden Belobung, und diese gegen die Apostrophe zu vertauschen: „Schnöder Wütherich! Von dir selbst abtrünniger Theatertyrann! Einem solchen nicht einmal gewachsen!" —

Als psychologische Merkwürdigkeit, hinsichtlich der Discrepanz zwischen poetischem Vermögen und kritischer Einsicht, wollen wir noch aus dem ‚Parere' Alfieri's eigene Ansichten über seine Tragödie Filippo und deren Hauptcharakter anführen. Das Fabelmotiv von Carlo's Liebe zu seiner Stiefmutter erklärt Alfieri für „wenig theatralisch", weil die zur Aeusserung kommenden Leidenschaften nicht jener warmen Entwickelung fähig sind, welche allein auf der Bühne das Grässliche ertragen machen."[2]) Möglich aber auch, dass hier eine optische Täuschung dem Selbstkritiker den Streich spielt, seine Unfähigkeit zu solcher warmen Entwickelung den Leidenschaften in den Schuh zu schieben. Schiller wenigstens hat das Gegentheil gezeigt. Der Liebesleidenschaft seines Carlos fehlt es wahrlich nicht an warmer Entwickelung, ohne dass dem poetischen Zartgefühl desshalb der mindeste Abbruch geschähe. Freilich wird diese Wärme durch die Leidenschaft der Eboli für ihn um ein Hohes gesteigert. Das beweist aber wieder nur, wie nothwendig oft episodische Motive sind zur Verstärkung des Hauptmotivs, und wie leicht eine zu knappe Behandlung des Stoffes das Stück zersprengt, wie das zu Eis sich zusammenziehende Wasser die Flasche.

Filipp's nicht aus Liebe entspringende Eifersucht — bemerkt sein Dichter und Kritiker weiter — „nimmt eine so düstere Farbe

---

1) Scorre di sangue (e di qual sangue!) un rio . . .
Ecco, piena vendetta orrida ottengo; . . .
Ma, felice son io? . . . — Gomez, si asconda
L'atroce caso a ogni uomo. — A me la fama,
A te, se il taci, salverai la vita.

2) La ragion principale, per cui questo fatto mi pare poco teatrale, si è, che le passioni che lo cagionano, non vi riescano suscettibili di quello sviluppo caldissimo, che solo fa scusare in palco l'atrocità. p. 228 ff.

an, dass der Zuschauer, der ihm nicht tief in der Seele liest, nicht hinlänglich von dem, was König Filippo spricht, bewegt und erwärmt werden kann." [1]) Die schönsten Selbstohrfeigen! Wie Casperle im Puppentheater seinen Herrn auf's Brett hinlegt und mit seinem Holzkopf todt pufft. Wer heisst dem Tragiker seinen Helden mit so düsterer Farbe und so lange anstreichen, bis er schwarz wird? so überein und abstract schwarz, als wollte er das Sprichwort: il n'est pas si diable qu'il est noir, überschwärzen und zeigen, dass sein Filippo gerade so viel Teufel, als er schwarz ist. Und lag dies denn nicht auch wirklich in seiner Absicht? Sagt Alfieri in seiner Antwort auf Calsabigi's Brief nicht ausdrücklich: „Da ich dem Filippo geflissentlich jenen grausamen und düstern Charakter des Tiberius geben wollte, konnte ich diese meine Absicht nicht besser erreichen, als wenn ich so viel Dunkelheit, Zweideutigkeit, scheinbaren Widerspruch und Zusammenhanglosigkeit wie möglich über Filippo's Handeln schweben liess. [2]) Hiezu kommt — fährt unser trefflicher Selbstanschwärzer fort — die verruchte Heuchelei (seines Filippo), die sich jenem oben angedeuteten Grässlich-Grausamen beigesellt, und daraus zwar ein ungemein schreckliches Ganze macht; aber auch einen Charakter zuwege bringt, welcher, angesehen der Verschwiegenheit und Heimlichkeit seiner Mittel, nur wenig hervortritt und daher geeigneter ist, in einer geschichtlichen Darstellung ausführlich geschildert zu werden, als dass er auf der Bühne zu seinem vollen Ausdruck kommen könnte." [3]) Warum denn

1) Filippo in questa tragedia è geloso, ma non per amore; ed è mille volte più superbo, vendicativo, e crudele: quindi la sua gelosia assume una tinta così cupa — che lo spettatore che non gli legge profondamente nell' anima — non può mai essere bastantemente commosso e riscaldato da quello ch'ei dicc. — 2) Che volendo io a Filippo dare per l'appunto quel feroce e cupo carattere del Tiberio di Tacito, non poteva io miglio il mio intento ottenere che spandendo moltissima oscurità, dubbiezza, contraddizione apparente, e sconnessione d'ordine di cose in tutta la condotta di Filippo. (Risposta dell' autore. opere I. p. 72.) — 3) Inoltre, la scelerata ipocrisia venendosi anch'ella ad unire alla soppraccennata atrocità ne fa un tutto terribilissimo si; ma un carattere però (atteso il silenzio de' suoi mezzi) poco operante in apparenza, e perciò più assai proprio ad essere ampiamente narrato nella storia, che non da se stesso quà e là accennato nella tragedia.

aber Grässlichkeit mit Heuchelei zu einem Filippo derart mischen, dass die crasse Grausamkeit, statt in ihrem Fette, in der Magerkeit der Heuchelei erstickt, und die Heuchelei, wie eine von Pharao's magern Kühen, die crasse Grausamkeit auffrisst, und dennoch mager bleibt, wie die Tragödie selbst? — „Carlo" — argumentirt ferner der Begutachter nicht pro domo sondern in domum — „Carlo kann in dieser Tragödie kein sehr warmer Liebhaber seyn, keiner zum wenigsten scheinen, weil die im höchsten Grade incestuose und abscheuwürdige Liebe zwischen Stiefsohn und Stiefmutter schlechterdings keine Entwickelung gestatte, noch dieser eine solche Wärme mittheilen könne, die Carlos Liebessprache athmen muss, die aber diesen Prinzen weit weniger tugendhaft würde erscheinen lassen . . Dieselben Gründe walten auch bei der Königin Isabella ob." [1]) Ein Fabelstoff, der weder eine wirksame Entwickelung der Charaktere, noch der Leidenschaften zulässt, ein solcher Tragödienstoff gehört in einen Straussenmagen, der Steine verdaut, nicht auf die Bühne. Der Stoff wird aber wieder nur der Prügelknabe seyn für den Bearbeiter, und der Sack, der die Schläge bekommt. Der Stoff! Aus dem scheinbar unförmlichsten und ungestaltbarsten Stoffe, dem Tröpfchen Schleimstoff in der Warze der Seidenraupe spinnt diese ein kostbares Gewebe, das sich zu der Pracht entfaltet, worin König Salomon und die Kaiser von China prunkten auf ihren Thronen. Freilich gehört die betreffende Raupe dazu; Schleim und Warze genügt nicht; bei diesen spinnt eben nur die Seidenraupe Seide. Das bewies Schiller, der denselben Stoff zu einem Kunstgewebe entwickelte, in reichen üppigen Falten fliessend, zu Prachtgewändern für alle neun Musen. Lässt s e i n e n Infanten etwa die Liebesleidenschaft minder edel, minder „tugendhaft" erscheinen? Der grosse Dichter tauchte ihn vielleicht desshalb eben in diesen Ueberschwang von jugendlicher, schwärmerischer, den höchsten

1) Carlo non può essere, o non può almeno mostrarsi caldissimo amante in questa tragedia, perchè — l'amor di figliastro e madrigna essendo in primo grado incestuoso ed orrendo, non si può assolutamente sviluppare, nè prestargli quel calore che dovrebbe pure avere in bocca di Carlo, senza rendere questo principe assai meno virtuoso . . . Tutte le ragioni addote per Carlo, militano anche tutte per Isabella. p. 230.

Zielen der Menschheit zustrebender Idealität, worin auch jene Leidenschaft sich rein und heilig glüht.

„Perez“, heisst es weiter, „ein Phönix der Höflinge, handelt und spricht wie er kann und soll. Wäre ihm indessen eine Scene mehr mit Carlo eingeräumt, so hätten sich Beide besser entwickeln und dadurch vielleicht auch mehr wirken können.“ [1]) Warum ward ihnen nun diese Scene nicht eingeräumt? Weil der Dichter des Filippo das Dramatisch-Tragische nicht in einer kunstgemässen Entfaltung und Ausgliederung, sondern in Einschrumpfung und Zusammenrunzelung zu einem Foetus, oder gar zu einem gespenstischen Larvengerippe von Handlung, erblickte. Um sich zur Sonne emporzuschwingen, reisst sich vor Allen, Alfieri's Beobachtungen zufolge, der Adler die Schwungfedern aus und schlägt die Fittige, anstatt sie auszubreiten, unter den Bauch. Alfieri's dramatischer Held ist ein Simson, dessen Stärke in dem kahlgeschorenen Kopfe, nicht in den reichen Zöpfen des volllockigen Hauptes sitzt. Er schnürt nicht bloss den Fuss seines Helden in den tragischen Stiefel, sondern diesen gleich mit ein; und seine tragische Muse stemmt nicht bloss, wie auf der Apotheose des Homer, das eine verkürzte Bein auf die Felsstufe, sondern zieht beide ein, und krampft nebenbei auch die Sohlen zu Klumpfüssen zusammen. „Aus dem Ganzen dieser Charaktere“ — folgert der Judas der zum vertrockneten Feigenbaum ausgedörrten classischen Tragödie — ergab sich mir, fürcht' ich, eine Tragödie von nicht sehr warmer Gefühlswirkung, und in welcher das Schaudererregende vor dem Mitleid vorherrscht.“ [2]) Das nennt man den Nagel zum Sarg auf den Kopf treffen! Von der Katastrophe des Filippo sagt er bezeichnend genug: sie müsse entweder ausserordentlich furchtbar und nicht ohne Mischung von Mitleid und Entsetzen, oder aber, durch Filippo's kalte rasche Grausamkeit, widerwärtig bis zum Ekel wirken.“ [3]) Welche der beiden Wir-

1) Perez, fenice de' cortegiani, opera e parla come può e dee; ma se egli avesse qualche scena più con Carlo potrebbero miglio svilupparsi tutti due, e quindi forse commoverebbero assai più. — 2) Del totale di questi caratteri me ne risulta una tragedia, temo di non molto caldo affetto, in cui l' orrore predomina assai su la pietà. — 3) Ma di questa (della Catastrofe) principalmente mi pare, che o ella dovrà riuscire terribilissima, e

kungen ein heutiger Leser oder Zuschauer erfahren würde, glauben wir errathen zu können.

Unserem schon von der Oekonomie des Werkes gebotenen Grundsatze treu: Nachbildungen der griechischen Mythentragödie keiner eingehenden Besprechung zu unterziehen, wollen wir Alfieri's nächstfolgende dieser Gattung zufallende drei Tragödien: Polinice, Antigone, Agamennone, kurzer Hand erledigen.

Polinice ist die von Aeschylos, Euripides und Seneca behandelte Phönissenfabel mit einigen neuzeitlichen Charaktermotiven nach dem Vorbilde des epischen Gedichtes, Thebais von Statius, umgewandelt. Der gepriesene Gegensatz in den Charakteren der feindlichen Brüder tritt mit schroffstem Abstich eines schneidenden Contrastes, dank Alfieri's ständiger Manier, hervor: den einen Charakter, hier den Eteocle, auf's äusserste anzustraffen und aufzuspannen zu wildem, unbändigem Trotz[1]); wogegen dann die mildere Natur des Polinice, der in dem Bruder nur die Ungerechtigkeit und den Wortbruch hasst, sich scharf abhebt. Allein selbst dieser Gegensatz ist von den griechischen Tragikern schon angedeutet, aber mit feiner, kunstgerechter Schattirung derart gemildert, dass Eteokles nicht der Verruchtere und Schlechtere, sondern, in Aeschylos' Meisterzeichnung namentlich, als der Heroischere sich hervorstellt. Im 5. Act, auf dessen Haupt Alfieri in der Regel die todten Kohlen der übrigen vier Acte sammelt, und sie mittelst schnaubender Blasbälge eifrig in Gluth setzt, verdünnt sich der schneidende Gegensatz zur schärfsten Spitze. Das sich gegenseitig mordende Brüderpaar haucht gleichsam den Charaktercontrast mit dem Geiste aus. Nach einem von Eteocle

---

non senza pietà framista all' orrore; ovvero per la fredda atrocità di Filippo riuscirà fastidiosa fino alla nausea.

1) Gegen den Oheim Creonte, einen in der Tyrannenrolle doppelt gefärbten Wütherich, der beide Brüder aneinander hetzt, um sie Beide zu verderben, äussert Eteocle:

Die offenbarsten,
Die wildesten, die unheilvollsten Mittel
Behagen einzig mir.
I più palesi
I più feroci, i più funesti mezzi
Piacciono soli a me. I. sc. 4.

auf Anstiften des Creonte, gegen Polinice angestellten, aber misslungenen Vergiftungsversuch, mittelst des dargereichten Friedensbechers, fordern sich die beiden nun von Hasseswuth bis zur Raserei entflammten Brüder zum Zweikampf vor den Stadtmauern. Der zuerst tödtlich verwundete Eteocle heuchelt Versöhnung im Sterben, und ersticht mit einer Umarmung den Bruder.[1]) Nun röchelt der sterbende Eteocle:

Ich bin gerächt, — ich sterbe! — und verabscheu'
Dich noch im Tod —
Polinice. Ich sterbe — und verzeihe dir.[2])

Zu welcher tyrannenfeindlichen Heroine Alfieri in seiner Tragödie,

Antigone[3]),

die Titelheldin aufsteift, lehren uns ihre Scenen mit Creonte. Vorab die erste mit ihm, wo sie von der Wache gefangen hergeführt wird. Creonte fragt die Wache: Was sie verbrochen? Antigone. „Das will ich dir sagen." Creonte heisst sie näher treten. Antigone, trotzig vortretend:

Hier steh' ich dicht vor dir. Gebrochen hab'
Ich dein Gebot. Ich selbst, ich sage dir's:
Gezündet hab' den Holzstoss ich dem Bruder.
Creonte. So wirst du auch den Lohn dafür empfangen,
Den ich verheissen. . . .
Antigone. Den Lohn verlang' und will ich. . . .[4])

---

1) „fingendo abbracciarlo con uno stile lo trafigge", heisst es in Parenthese.

2) Eteocl. Son vendicato. Io moro:
E ancor si aborro.
Polin. Io moro — e a te perdono.

3) gespielt Rom 1782.

4) Antig. Il vo' dir io.
Creonte. Più innanzi
Si lascin trarre il piede.
Antig. A te davanti,
Ecco mi sto. Rotta ho la tua legge: io stessa
Tel dico: inceso al mio fratello ho il rogo.
Creonte. E avrai tu stessa il guiderdon promesso,
Da me — —
Antig. Il guiderdon vogl' io;
Io sola il voglio. . . . II. Sc. 2.

Mit Antigone wird auch die schon erwähnte Argia, Wittwe des gefallenen Polinice, von der Wache vorgeführt, die Stellvertreterin von Antigone's jüngerer Schwester, Ismene, bei Sophokles; für die Tragödie weniger durch eingreifendes Mithandeln und ergreifende Wirkung von Bedeutsamkeit, als durch ihren bereits gedachten Monolog, womit sie den unmittelbar darauf folgenden Monolog der Antigone einleitet, und dadurch, wie gleichfalls schon bemerkt worden, sowohl der dramatischen Technik im Allgemeinen, als den von Alfieri stark betonten Compositionsprincipien des Dichters insbesondere, vor den Kopf stösst. Ob Argia, als Ersatzmännin für Sophokles' Ismene, die Wirkung der Heldin der Tragödie steigert, ist mehr als zweifelhaft. Unzweifelhaft aber ist, dass Argia nichts weiter als den Schatten, die Doppelgängerin, eine Copie von Antigone vorstellt, die allermüssigste Figur in einer aus vier Personen bestehenden Tragödie, welche nichts Körperliches hat, als dass sie die eingefleischte Episode ist, in Gestalt eines Wittwenphantoms.[1] Dass nur aber Alfieri's Formenstrenge und Knappheit nicht auf die Hosen von Mephistopheles' grossem Floh hinauslaufen, die „keine Falten werfen" und so prall sitzen, dass sie die Schenkelfülle und Wade des Flohs aufs schärfste abzeichnen. Eine um ihren Gatten in Betrübniss gestürzte Wittwe fordert die tragische Theilnahme so entschieden heraus, dass sie nur die Wahl hat, entweder sich selbst oder die Heldin zu verdunkeln. Der Argia des Alfieri gelingt beides. Ihr Wetteifer mit ihrer Schwägerin Antigone, Creontes' besagten „Lohn" zu erhalten, fällt schwer genug ins Gewicht, um Antigone's Ansprüche auf schwesterliche Pietät ins Schwanken zu bringen, während diese nicht schwer genug wiegen, um nicht Beider Wirkung ins Gleiche zu stellen, d. h. aufzuheben. Das feine Schattiren und Abtönen von verwandten oder Contrast-Figuren ist nicht Alfieri's Sache. Er malt durchweg mit ungebrochenen, schreienden, nicht selten unharmonischen Farben. Sanftes Vertreiben, Verflössen, Abdämpfen, mit einem Wort die Kunst des Helldunkels, davon wissen seine tragischen Gemälde nichts.

1) Für eine „episodische Person" sieht sie selbst Alfieri's Bewunderer und Lobpreiser, Camillo Ugoni, an: „Argia è personnaggio episodico, mera copia d'Antigone". (a. a. O. p. 458.)

Es sind harte, gestossene Farbenskizzen en miniature. Einen solchen Eindruck bewirkt auch Antigone's zweite Scene mit Creonte, wo dieser durch seinen Sohn Emone milder gestimmt, ihr Verzeihung will gewähren, und sie mit ihm vermählen, dem sie als liebende Braut verlobt ist:

Creonte. Verzeihen will ich dir.
Antig. Verzeihung bietet mir Creonte an?
Du könntest eine andre Gnade mir
Gewähren, als mich morden? O, der Tod nur
Kann deinen Blicken mich entreissen. Glücklich
Wer dich nicht seh'n darf. — Halt um meinen Tod
Doch an, Emone! Dies allein, nur dies
Sey deiner Liebe Pfand. Bedenk: das beste
Huldzeichen des Tyrannen ist der Tod.[1])

Zum Schlusse noch die Schmähung ins Gesicht geschleudert:

Granenvoller Name,
Edippo's Tochter! — Aber schändlicher
Ist's noch Creonte's Schwiegertochter heissen.

Mit Antigone allein geblieben, beschwört sie Emone nachzugeben; um seinetwillen sich zu erhalten. Sie bleibt unerschütterlich, und da das Motiv wegen der Brüderbestattung in den Tod zu gehen, wegfällt, muss Edippo heran, der Vater. Gestorben muss seyn. „Was würde der Vater sagen, wenn er von solchem Ehebund erführe?" „Die schaudervolle Kunde würde ein Messer für sein Vaterherz seyn."[2])

Der vierte Act beginnt da, wo der dritte aufgehört hat, ohne anderes Zwischenereigniss, als den Trennungsstrich.

---

1) Creonte. Io perdonar ti voglio.
Antig. M'offre grazia Creonte? — A me qual altra
Grazia puoi far, che trucidarmi? Ah! tormi
Dagli occhi tuoi per sempre, il può sol morte;
Felice fai chi te non vede. — Impétra,
Emone, il morir mio; pegno fia questo,
Sol pegno a me, dell' amor tuo. Deh! pensa
Che di tiranno il miglior dono è morte. III. 2.

2) Quel padre . . .
Oh! s'egli mai tal nodo udisse! . . .
. . . . Al cor paterno
Coltel saria l'orribile novella.

Creonte. Hast du gewählt?
Antigone. Ich hab' gewählt.
Creonte. Emon?
Antigone. Den Tod.[1])

Was soll Creonte machen? Ein Tyrann ist er; sterben will sie, und wenn es Knebelspiesse regnet: „Ich will ihr den Gefallen thun, fort mit ihr auf's Blutgerüst!“ [2]) Emone heranstürzend:

Auf's Blutgerüst? halt ein!
Antig. O Anblick! Nun
Ihr Wachen, auf, beeilt euch, schleppt zum Tode mich,
Emone, lass mich . . . Lebe wohl.[3])

Emone droht dem Vater mit König Teseo. Creonte befiehlt, ergrimmt, Antigone auf dem Leichenfeld der unbestatteten Gefallenen zu begraben, nun erst recht. [4]) Emone droht mit Selbstmord. Antigone fleht um unverzüglichen Tod. [5]) Consequenter als Sophokles' Antigone stirbt Alfieri's; das muss man ihr lassen; wie greift aber trotzdem das von Sophokles' Bestattungsheldin mit dem Chor gejammerte Klagelied ins Eingeweide, während man diese unbeugsame Todesheldin ins Grab steigen sieht mit trocknen Augen, bestürmten Ohren und ungerührtem Herzen. Si vis me flere dolendum est Primum ipsi tibi. [6]) Einer so todes-

---

1) Creonte. Sceglicsti?
Antig. Ho scelto.
Creonte. Emon?
Antig. Morte.

2) ti voglio
Pur compiacer . . .
. . . . . va; traggila tosto
All apprestato palco.

3) Emone. Al palco? Arresta . . .
Antig. Oh vista! . . Or, guardie, or vi affrettate; a morte
Strascinatemi! Emon . . lasciami . . . addio.

4) Là dove giaccion gl' insepolti erai,
Costei trarrete.

5) Creonte, or sì t'imploro; ah! ratto
Mandami a morte.

6) Willst du, dass ich weine, so musst du den Kummer
Selbst erst zeigen. Hor. A. P. v. 103 f.

trotzigen Heldin nachweinen? Sie wäre im Stande, und sagte uns Sottisen in's weinende Gesicht, wie dem Creonte:

Den Tod wähl' ich,
Den Tod will ich . . . (zu Emone)
Du aber leb' als eines
Verruchten Vaters untergeb'ner Sohn.[1])

Der vierte Act verbeisst sich in Antigone's „sterben will und muss ich", wie die Hyäne in das zugeworfene Holzstück, so dass Act und Stück festsitzen. Kein Dramatiker bietet so viel Lakonismus auf, um die Handlung zu verzögern, wie Alfieri. Insofern ist der scheinbar gedrungenste aller Tragiker der grösste Wortmacher, da jedes Wort des wortkargsten Dialogs an einer saumseligen Handlung verschwendet ist.

Aus Aerger über Antigone's Versessenheit auf's Sterben giebt nun Creonte der Argia, Polinice's Wittwe, gute Worte, verzeiht ihr die Mithülfe bei der Bestattung des Gatten, und entlässt sie aufs Freundlichste in die Heimath. Dieser grundgütige Tyrann, der einzige von Alfieri's Wütherichen, der nur brüllt, wie der Esel in der Löwenhaut, dringt mit seinen edelsten Absichten nicht durch. Er muss es erleben, dass ihn seine eigenen Schlachtopfer in der Tyrannenrolle festhalten. So oft er diese abschütteln will, ziehen sie ihm die Löwenhaut nur strammer über die Ohren. Auch Argia will von seiner Verzeihung und seiner Gnade nichts wissen. Sie half der Antigone beim Bestatten der Leiche des Polinice, und will ihr nun auch sterben helfen. Was bleibt dem besten der Tyrannen übrig? Er lässt die Widerspenstige und von Antigone's Todesstarrköpfigkeit mitangesteckte Argia von seiner Leibwache an die Luft setzen.

Wachen, euch übergeb' ich sie.
Sobald es dunkelt, bringt sie mir vor's Thor
Und transportirt sie bis an Argos' Grenze . . .[2])

---

1) La morte io scelgo,
La morte io vo' . . .
. . . . Ossequioso figlio
Vivi tu dunque a scellerato padre.

2) Guardie, a voi l'affido:
Sull' imbrunire, alla Emoloida porta
Scenda. e al confin d'Argo si tragga.

Argia. Hör' mich, hab' Mitleid . . .
Creonte. Fort mit ihr!
Creonte (allein) Muss ich
Denn Alle gegen meinen noch so güt'gen
Befehl rebellisch finden? . . .[1])

Das beste Herz von der Welt. Armer Tyrann! Der Einzige im Stück, der eine Mitleidsthräne verdient; sie fliesse ihm! Da eilt auch schon der fallende Vorhang herbei mit seinem Schnupftuch, um sie abzuwischen.

Antigone auf dem Wege zu ihrem Grabe, wo sie lebend soll eingemauert werden. Argia auf dem Wege nach der Grenze. Beide mit Wachebegleitung, begegnen einander. Argia trägt eine Urne mit der Asche ihres Gatten Polinice. Das Zusammentreffen wäre schön und ergreifend, wenn es im grossen tragischen Styl herbeigeführt wäre. Antigone schenkt der Urne einige Thränen, um das eigentliche, aber fallen gelassene Motiv der Bruderbestattung wieder aufzunehmen, und den Ausgang der Tragödie mit dem Anfang wieder zu verknüpfen, über die Mitte hinweg, die ein neuer Beweggrund zur Selbstaufopferung beherrscht: Antigone's plötzlicher Abscheu nämlich, sich mit dem Sohne des Creonte zu vermählen, dem sie den Tod des Vaters schuldgiebt. Ein solches Stückwerk von haltloser Motivirung hat die Entfernung nur um eines Haares Breite von dem Geist der alten Fabelmythe im Gefolge! Die, vermöge der Situation, wirksame Begegnung fällt wieder in die Schwäche des IV. Actes zurück, infolge des Wetteifers der beiden Frauen: der Antigone, indem sie die Schwägerin ermahnt, sich ihrer Familie zu erhalten. Von Seiten der Argia: die platterdings mit Antigone sich lebendig will begraben lassen. Creonte, der dazu kommt, befiehlt die Argia Hals über Kopf an die Grenze zu schaffen. Inbetreff der Antigone wechselt er zum Drittenmal die Todesart, plötzlich von einem tyrannischen Raffinement angewandelt, als wäre er im

1) Argia. Mi ascolta . . .
Abbi pietade . . .
Creonte. Esci —
Creonte. Trovar degg' io
Al mio commando, o sia pietoso, o crudo,
Ribelli tutti?

Zwischenact ausgetauscht worden. Er befiehlt, die Antigone in den Palast zurückzuführen. Emone erscheint mit bewaffnetem Gefolge, um dem Vater Antigone und Argia zu entreissen. [1]) Der Vater bedeutet ihn mit heimtückischem Rachevergnügen: Argia sey auf der Rückkehr nach Argos ihrer Heimath begriffen. Doch Antigone? fragt Emone, und verlangt sie zu sehen. Creonte. „Sonst hast du keine Schmerzen?" [2]) Den Gefallen kann er ihm thun. Die Scene öffnet sich; Emone erblickt den Leichnam der Antigone, stürzt erst mit gezogenem Schwert auf den Vater los, wird aber gleich wieder andern Sinnes, und ersticht sich selbst. Dies sehen, und in seine erste Rolle eines zärtlichen Vaters und gefühlvollen Tyrannen zurückfallen, ist für König Creonte ein Katzensprung. Aus dem Stegreif jammert er dem Creonte des Sophokles die Todtenklage über die Leiche Haemon's nach, und bewilligt, aufgelöst in Vaterschmerz, dem sterbenden Emone die letzte Bitte, ihn neben Antigone's Leiche hinlegen zu lassen, damit er an ihrer Seite das Leben aushauche. [3]) Es geschieht. Creonte bedeckt sich das Gesicht mit den Händen, und spricht die drei letzten Verse, die zu seinem Verhalten im letzten Act gerade so passen, wie König Filippo's letzte vier Zeilen zu dessen Charakter, d. h. wie die Faust aufs Auge. Durch sein Planwechseln und Sichaufstacheln zum blutdürstigen Theaterwütherich durch immer grausamere Todesarten erscheint König Creonte von Theben als ein noch verfehlterer, forcirterer und haltloserer Theatertyrann, als König Filippo II. von Spanien.

Noch schlimmer, wo möglich, steht es in dieser Beziehung mit Alfieri's

Agamennone,

worin alle mythischen und geschichtlichen Ueberlieferungen, und mit denselben alle Motive und Charaktere, folglich die ganze Katastrophe auf den Kopf gestellt ist. Italienische und französische Literatoren wetteifern im Belobpreisen und Bewundern der

---

1) Trar di tue mani
Antigone et Argia.

2) Altro non brami?

3) . . . là voglio esalar l'estremo
Vital . . . mio . . . spirto . . .

Charakterzeichnung, insbesondere der Clitennestra und des Egisto, und kein Einziger von ihnen scheint zu wissen, dass die Grundzüge beider Charaktere aus Seneca's Agamemnon entlehnt [1]), und nur noch überhoten und, hinsichtlich der Klytämnestra bis zur ekelhaften Liebesschwäche für einen Ausbund von verworfenem Feigling, Ehebrecher und Mordanstifter entnervt sind. — Desgleichen erscheint auch Egisto so tief selbst unter die Seelenniedrigkeit seines Vorbildes bei Seneca herabgesunken, dass Alfieri's abscheuliches Ehebrecherpaar für die Tragödie unmöglich, und ihm jede menschliche Sympathie entfremdet scheint. „Der Charakter des Egisto" — sagt Ugoni — „ist, sowohl in Ansehung der Mittel als des Zweckes, so niedrig und empörend, dass er Manchen unwürdig der Tragödie scheinen könnte; nichts desto weniger ist er mit tiefer Charakteristik und grosser Kunst geschildert. . . Niemals ist ein so raffinirter und bewältigender Verführer auf die Bühne gebracht worden." [2]) Die Kunst des Scheusslichen und moralisch Ekelhaften gehört vor die Hunde, qui retournent à leur vomissement, nicht vor ein gesittetes Publicum, das in der Tragödie durch wohlthuend grossartige Erschütterungen eine Läuterung des Gemüths, eine Seelenheiligung erfahren und eine erhöhte Stimmung für Tugend und Gesetz, für Maass und Ordnung, für sittlich schönes Denken, Fühlen und Handeln davontragen soll. Dem tragischen Dichter, der sich im Ausmalen des Schlechten, Gemeinen und Niederträchtigen gefällt, nicht etwa in untergeordneten, durch tragischen Witz und Humor haltbaren Figuren, nein, in seinen Hauptpersonen, die ihm Mythe und Geschichte noch dazu als heroische, d. h. als leidenschaftlich entbrannte Rächer von Stamm- und Familienfreveln, überliefert, — einem solchen Dichter fehlt es auch für seine Person an jenem moralischen Sinn, an jener Kunstdurchbildung und Gewissensstrenge, an jener heroischen Kunststimmung, ohne welche selbst der tragische Genius nichts Dauerndes, nichts Heilbringendes zu

1) Gesch. d. Dram. II. S. 448 ff. — 2) Il carattere d'Egisto, tanto ne' mezzi, quanto nel fine, è così basso e rivoltante, che ad alcuni ne potrebbe parere indegno della tragedia. Nondimeno qual ch'ei siasi, e dipinto con profondità e con arte grande. . . . Non fu posto mai sopra la scena tragica un seduttore così raffinato ed incalzante. a. a. O. p. 447.

schaffen vermag; geschweige ein von Temperament, einseitigen Tendenzen, Idiosynkrasien bestimmter, und durch die gewaltigsten Anstrengungen bei verkehrten Studien zu einer gewissen Kunstfertigkeit und Meisterschaft gedrillter Virtuose oder Athlet der Tyrannentragödie. „Die hinterlistige Weise" — rühmt ein anderer italienischer Literarhistoriker — „mit welcher Egisto die verblendete Clitennestra zu dem abscheuwürdigen Morde durch versteckte Andeutungen verleitet, zeigt in Alfieri einen theatralischen Philosophen, der die Wege kennt, die in die Tiefe des menschlichen Herzens führen. Egisto flösst stufenweise seine ganze Nichtswürdigkeit der Königin ein" [1]) u. s. w. Welcher so grossen Verführungskünste bedarf es denn für einen abgefeimten Buhlen, um eine Clitennestra zur Ermordung ihres Gatten zu verführen, und ihr „seine ganze Schlechtigkeit" (tutta la sua malvagità) einzuhauchen, ihr, der er bereits alle Laster einer Ehebrecherin, eines schlechten Weibes und einer pflichtvergessenen Mutter eingehaucht, und die ihm mit der ebenbürtigen Empfänglichkeit für solche Verderbniss auf halbem Wege entgegenkommt: mit einer schmachvollen, zu allem Schlechten geneigt stimmenden und verführenden Liebe; einer Liebe, die, inbetracht der Verworfenheit des Buhlen, selbst schon der Inbegriff von weiblicher Schlechtigkeit scheinen darf; jedenfalls eine Herzensschwäche bekundet, die sie eben so unfähig einer poetischen und vollends einer tragischen Behandlung macht, wie den Buhlen, dessen ganze Verführungskunst eben nur in der Herzensschwäche des mit Leib und Seele ihm preisgegebenen gemeinen Weibes besteht; oder doch nur ein Product ist von Beider verständnissinniger Schlechtigkeit, sittlicher Fäulniss und, im Rückblick auf Aeschylos' Klytämnestra und Aigisthos, von einer Entartung und Verkommenheit, verglichen mit jenem heroisch-grossartigen Verbrecherpaar, und in Bezug auf tragische Plastik ein so ekelhaftes Product all dieser zusammenwirkenden Schlechtigkeiten, dass von besonderen, durch verführerischen Geist und bestrickenden Zauber unwider-

---

1) Le insidiose maniere di Egisto che conduce la cieca Clitennestra all' esecrabile assassinamento con latenti insinuazioni, mostra nel sig. Alfieri un filosofo teatrale che sa le vie onde si penetra nel fondo del cuor dell' uomo. Egisto inspira per gradi tutta la sua malvagità alla regina. Signorelli, VI. p. 212 f.

stehlichen Buhlerkünsten Seitens Egisto's so wenig die Rede seyn kann, als von tiefer Psychologie, von grosser Kunst, Herzenskennerschaft und „Theaterphilosophie" von Seiten des Dichters. Hätte dieser die Bekanntschaft mit Aeschylos' Agamemnon nicht bis ins späte Alter verschleppt, und denselben gekannt, als er seinen Agamennone schrieb: er würde einen andern Agamennone oder wahrscheinlich — vorausgesetzt er hätte den des Aeschylos zu würdigen verstanden — gar keinen geschrieben haben. Desto mehr muss man sich über den geschmackvollen Verfasser des „Cours de Littérature Française", Mr. Villemain, wundern, der auf Aeschylos' Agamemnon Bezug nimmt, und doch auch dem des Alfieri die zierlichsten papiernen Blumen als Zeichen seines Wohlgefallens zuwirft.[1]) Freilich nicht ohne den anmuthigen Hintergedanken: im Rücken von Alfieri's Agamennone, dem Agamemnon seines Schützlings und Landsmannes, Lemercier, die Palme zu reichen. Dass Lemercier Alfieri's Trauerspiel weidlich benutzt hat, das verräth der französische Schöngeist und geschmackvolle Literarhistoriker nicht; auch nicht mit dem feinsten Lächeln durch die papierne Redeblume, trotzdem der französische Uebersetzer von Alfieri's Tragödien[2]) jene weidliche Benutzung des italienischen Agamennone von Seiten Lemercier's, lange bevor Villemain seinen Cours hielt, nachgewiesen.

Eine Zergliederung von Alfieri's Agamennone dürfen wir uns ersparen. Die eindringendsten Zergliederungsschnitte würden ja doch nur das blosslegen, was wir bereits ermittelt: dass nämlich die Tragödie rücksichtlich der beiden Hauptpersonen faul in ihrem Kern. Wer gleichwohl darauf verpicht ist, findet einen actweisen Inhaltsauszug bei Sismondi.[3]) Wir begnügen uns, noch zu bemerken, dass ein Hauptlicht in Alfieri's Tragödie ausgelöscht ist: die Cassandra, die Lemercier wieder zu Ehren brachte. Ferner dass Elektra oder Elettra an ihrer Mutter mit gleicher Zärtlichkeit hängt, wie an ihrem Vater. Dass Agamennone nach seiner Rückkehr noch einige Besprechungen hat mit seinem verkappten Mörder und Entehrer seines Weibes und Hauses, und

1) a. a. O. p. 118 ff. — 2) Oeuvres dramatiques d'Alfieri traduites par C. B. Petitet. Paris 1802. (T. II. Examen d'Agamemnon. p. 85.) — 3) De la Littér. du midi de l'Europe III. p. 5 ff.

ihm aus Schicklichkeitsgründen eine Erholungsreise anräth. Am meisten gepriesen und bewundert werden folgende Scenen: I, 2; II, 1; IV, 1 und V, 2. Wir wollen ihnen darauf hin einen flüchtigen Blick schenken. Die vier, je nach den Fortschrittsmomenten der Handlung und Acte, vertheilten Scenen spielen zwischen Egisto und Clitennestra. In ihnen konnte denn allerdings der Tragiker seine erfinderische Kunst der Steigerung in den allmählich berückenden, durch jeden neuen Zwischenfall der Handlung bedingten und angeregten Umgarnungslisten bekunden, die der Verführer anwendet, um seine nichts weniger als mordlustige, vielmehr vor jedem heroischen Verbrechen bis zur tragödienwidrigsten Aengstlichkeit zurückschreckenden Genossin zum Gattenmorde zu bewegen.

Der erste Kunstgriff, mit welchem Egisto Act I, Sc. 2 ansetzt, ist der Schreck, den er der ihn leidenschaftlich liebenden Clitennestra durch die ihm von ihrer Sicherheit und zu ihrem Besten gebotene Trennung und Entfernung aus Argos heibringt. Schon in dieser Anfangsscene enthüllt sie ihre zu allen denkbaren Schritten aus Charakterschwäche fähige Leidenschaft für den Buhlen.

> Wozu auch schwören? Selbst wirst du erfahren,
> Ob einen anderen Gedanken als an dich
> In dieser liebentflammten Brust ich hege.[1])

Versichert ihn zum Ueberfluss auch des Abscheus, den sie gegen ihren Gatten wegen Ifigenia's Opferung nähre. Blindergebene Liebesleidenschaft fesselnd durch die unzerreissbaren Bande einer ehebrecherischen, so lange gepflegten Genossenschaft, und noch verstärkt durch einen von angeblicher Mutterliebe beschönigten Abscheu gegen den Gatten — was braucht es mehr, um gleich in dieser Scene den Entschluss zur Hinwegräumung des einzigen Hindernisses anzuregen? Eines thatmuthigen Frauencharakters bedarf es, einer äschyleischen Klytämnestra eben, einer Verbrecherheroine, die Alfieri's Clitennestra gerade nicht seyn soll, die im Gegentheil dadurch Theilnahme und Mitleid erwecken soll,

---

1) Clit. Nulla vale il giurar; per te vedrai
S'altro pensier, che di te solo, io serri
Nell' infiammato petto.

dass sie durch die gesteigerte und vom Buhlen schlau benutzte Furcht, den Geliebten zu verlieren, zum Gattenmorde mürbe geängstigt wird, ihn gewissermassen aus Feigheit begeht, und zu diesem abgeschreckten Mord von der unendlich grössern, bei einem Manne namenlos verächtlichen, über allen Ausdruck erbärmlichen Feigheit angestachelt wird; der Feigheit: die Charakterschwäche der Sündengenossin aus Uebermaass verbrecherischer Liebesleidenschaft, als Handhabe zu einem Gattenmorde zu benutzen, an den der Elende selbst Hand anzulegen zittert. Vergebens bemäntelt der Dichter ein solches Verhalten seines Egisto durch dessen Monolog, womit derselbe das Stück eröffnet und worin er, in Nachfolge des bei Seneca vom „Schatten des Thyestes" gesprochenen Prologs, die Rache wegen der an seinem Vater begangenen Gräuel aufruft [1]), die aber, ehe das Eisen zur Wirkung komme, vorerst durch Schlauheit und Bestrickungskünste angebahnt werden müsse. [2]) Es sey darum! Mag Egisto immerhin einmal in jedem Acte ansetzen, um Clitennestra mit in seine Rachethat zu verstricken. Aber das Eisen musste dann auch den Schlag führen in seiner Hand. Die Berufung auf ein Raffinement von Rache, um die Thyestgräuel dadurch wett zu machen, dass die Gattin eigenhändig und allein den Mord vollzieht, ist, abgesehen von dem kunstverpönten Raffinement, eben nur ein Deckmäntelchen schuftiger Feigheit. Ganz bei Seite gesetzt die Unverträglichkeit jener grossartigen als Familienschicksal und Nemesis sich erfüllenden Atridenrache im antiken Sinn und Styl mit einer im Maassstabe kleinbürgerlicher Gesinnungen und Verbrechen angelegten Tragödie. Das Mindeste, was wir von Egisto zu erwarten berechtigt sind, ist, dass er sein Programm einhalte: Erst Berückungskünste; dann aber das Eisen, und zwar von ihm selbst geschwungen! Mit diesem Vorbehalt wollen wir sein erstes Kunststück: vorgebliche Trennung als Schreckmittel gelten lassen. [3])

1) Vendetta è guida ai passi miei

2) Ma pria che il ferro, l'arte
Oprar convienmi.

3) d'amor verace
Darti bensì questa terribil prova
Deggio, e salvarti con l'onor la vita.

Wie liegt die Sache bei der zweiten gepriesenen und bewunderten Scene zwischen Egisto und Clitennestra, Scene 1, Act II? Elettra hat inzwischen die Mutter in den liebevollsten, von kindlicher Zärtlichkeit überfliessenden Ausdrücken zur Umkehr ermahnt:

> Bei deiner Liebe gegen mich —
> — — — — o Mutter ziehe
> Zurück den Fuss, zurück vom grausen Abgrund.
> Weit mög' Egisto sich von uns entfernen...[1])

Voll Schrecken giebt Egisto der Clitennestra die Einfahrt des zurückgekehrten Gatten in den Hafen von Argos zu bedenken:

> Zu hoffen nicht, zu zittern ist es Zeit...[2])

Ist das ein neuer Zug von Verführungskunst? So weit wir die Frauen kennen, ist Zurückschrecken vor nahender Gefahr das sicherste Mittel, dem verliebtesten Weibe einen Mann verächtlich zu machen; nicht dass sie dadurch von ihm tiefer verlockt würde zu blutigen Verbrechen. Doch welches neue, gesteigerte Schreckmittel bringt Egisto's Verstrickungskunst jetzt zu Markte? Genau dasselbe wie in der 2. Scene des 1. Actes: die Flucht; mit dem einzigen Unterschiede, den er selbst hervorhebt: dass die in jener Scene noch freiwillige Entfernung jetzt den Charakter einer „Flucht vor dem König" annehme.[3]) Entflammt er die Leidenschaft der Königin für sich zu einem Festhalten an ihm auf Tod und Leben, wenn er nun bei näher rückender Gefahr die Flucht ergreift und sie im Stiche lässt? Ist Clitennestra nicht vorzugsweise in seine Feigheit verliebt, so muss er mit solchen Befürchtungen ihre Liebe scheu machen, indem durch seine Flucht der Verdacht gegen sie nun verstärkt und die Gefahr für sie nur grösser würde. Der Verstrickungskünstler knüpft sonach in dieser

---

1) Per quell' amor che a me portasti —
— — — — o madre, arrètra
Arrètra il piè dal precipizio orrendo.
Lunge da noi codesto Egisto vada...

2) or vedi tempo
Non più di speme; or di tremare è il tempo.

3) or dal cospetto
Fuggir dovrò del re.

zweiten Scene den in der ersten geschlungenen Knoten eher wieder auf, als fester. Clitennestra bittet ihn nur um einen Tag Aufschub [1]) und erklärt ihm:

> Freiwillig eil dem Tod' ich, ja der Schmach
> Entgegen. Selbst will ich dem grausamen
> Atriden meine Liebe, die unlautre,
> Enthüllen, und mit dir auch mich verderben.
> Vergebens hoffst du, mein Geschick von deinem
> Zu trennen: fliehst du, flieh' auch ich, und stirbst
> Du, sterb' auch ich.[2])

Das ist Leidenschaft, Liebesraserei; selbst in solcher Situation und einem solchen Elenden gegenüber, denkbar bei einem Weibe. Nicht aber denkbar in einer Tragödie, wo das verruchteste Weib eine verbrecherische Liebe um so mehr durch Charakterstärke, Charaktergrösse und dadurch adeln muss, dass diese Liebe einem Manne gilt, dessen befleckte Seele von heroischen Eigenschaften strahlt. Die Scenen und die in ihr von Seiten des Verführers und des Dichters entwickelte Kunst findet in Clitennestra's Aufrufe zum Schwure: dass Egisto vor Sonnenuntergang Argos nicht verlassen werde, und in Egisto's Zusageschwur [3]) ihren Abschluss:

> Zwingst du mich dazu? — Nun, ich schwöre.

Die Mitflucht wäre allenfalls Seitens der Clitennestra ein Schritt vorwärts zur Katastrophe, wenn sie nicht bereits in jener ersten Scene eine solche Untrennbarkeit ihrer beiderseitigen Geschicke an den Tag gelegt hätte, dass jetzt ihre Bereitwilligkeit mit

---

1) . . . . un dì ti chieggo
Di tempo, un dì.

2) Incontro a morte, anco ad infamia incontro,
Io volontaria corro: al fero Atride
Corro a svelar la impura fiamma io stessa,
Ed a perdermi teco. Invan divisa
Dalla tua sorte speri la mia sorte:
Se fuggi, io fuggo: se perisci, io pero.

3) Clit. Giurarmi,
Di non lasciar d'Argo le mura, inanzi
Che il sol tramonti
Egist. A ciò mi sforzi? — Io 'l giuro.

Egisto zu fliehen nur als eine selbstverständliche Folge ihres Seelenzustandes in jener ersten Situation erscheinen muss. Hinsichtlich des Egisto vermöchte aber die schärfste Lupe keine Linienbreite eines neuen Berückungskunstgriffs zu entdecken; es sey denn das Hervorkehren einer noch schimpflicheren Feigheit.

Im dritten Act wird dem gar weh- und demüthig als Verbannter und Hülfeflehender gebahrenden Egisto von König Agamennone die schleunigste Entfernung aus Argos, behufs einer Erholungsreise, unter den Fuss gegeben. Hier drängt sich die beiläufige Frage auf: Erhöht etwa diese Unterredung des Königs Agamennone mit dem verkappten, so und so vieljährigen Buhlen seiner Gemahlin des Königs tragische Würde? Bildet ein solches bewusste oder unbewusste Umherwandeln des heimgekehrten Helden als zehnendiger Königshirsch in den Gemächern seines Palastes vor Kindern und Dienerschaft eine so nothwendige Vorbereitung zur Katastrophe, dass ihn der Dichter in dieser für die Tragödie höchst bedenklichen Situation zur Schau stellt, so lange, bis der Buhle das an dem Geweih des Edelhirsches geschliffene Schlachtmesser der Ehebrecherin in die zitternde Hand gedrückt hat? — Die erste Scene des IV. Acts, die dritte der vier gepriesenen und als Meisterstücke erfinderisch gesteigerter Verführungslisten bewunderten Scenen bietet dem Berückungskünstler die schönste Gelegenheit dar, die dritte Meisterprobe abzulegen. Seufzend und jammernd tritt er der Clitennestra entgegen:

> Ach ich Unglücklicher! Entfernen wollt'
> Ich mich, und sehe mich nun fortgejagt . . .
> . . . . Und keine Hoffnung auch,
> Dass jemals ich dich wiedersehe.[1])

Sie bedauert den armen Schelm und fühlt ein solches Erbarmen mit ihm, dass sie nur die ihm bereits in den zwei erledigten Scenen gegebenen Versicherungen wiederholen kann: sie würde seinetwegen Misshandlungen, Drangsale, Tod und wenn es seyn

---

1) Ahi lasso me! donde partire io volli
Cacciar mi veggo . . .
. . . . e non più mai
Speranza aver di rivederti io, mai.

müsste, selbst Schande erdulden. [1]) Und wiederholt auch ihren Antrag, mit ihm zu fliehen:

> Der neue Tag
> Wird als Genossin deiner Flucht mich schauen.[2])

Ihm selbst ist der Faden seiner Versucherkünste ausgegangen, und er kann ebenfalls nur wiederholen:

> So theuer ist wie deine Liebe mir,
> Ja theurer noch, dein Ruf.[3])

Ihr Maass einer schimpflich-liebewüthigen Selbstwegwerfung ist bis an den Rand voll; denn welchen stärkern Beweis solcher Liebe kann ein Weib einem Manne geben, als wenn ihr um seinetwillen auch die Schande gleichgültig geworden. Die Unglückliche fühlt freilich nicht, dass die grösste Schmach von der Brandmarkung, an einem solchen Schandbuben so liebetoll sich anzuklammern, noch verdunkelt wird. Aber auch sein Verlockungswitz, sein Plan, sie allmählich zum Gattenmorde zu drängen, ohne der Anstifter zu scheinen, hätte sich in eine schmähliche Sackgasse verrannt, wenn ihm nicht der Zufall zu Hülfe käme: dass König Agamennone die Kebsin Cassandra mitgebracht, die wohl der Dichter für seine Tragödie entbehren zu können glaubte, nicht aber Egisto für seine Katastrophe. Die Fluchtgenossenschaft sucht er Clitennestra auszureden, als gefährlich „für ihren Ruf“ [4]), und kommt wieder auf das alte Auskunftsmittel: die Nothwendigkeit der Trennung, zurück, womit er ihr den grössten Liebesbeweis gebe: „eine fürchterliche, harte, letzte Probe.“ [5])

---

1) io per te son presta
A soffrir tutto; e oltraggi, e stenti, e morte,
E, se fia d'uopo, anco la infamia.

2) e il nuovo sol vedrammi
Al tuo partir compagna.

3) Quanto il tuo amor, mi è cara
Tanto, e più, la tua fama.

4) Tentata indarno avresti sol tu l'onta.

5) Omai più vera prova
Dar non ti posso del mio amor, che il mio
Partir; . . . terribil, dura, ultima prova.

Cliten. So bliebe denn kein andrer Ausweg übrig?
Egisto. Wohl bliebe noch ein anderer vielleicht . . .
Doch ein unwürd'ger . .
Clit. Und der ist?
Egist. Ein herber . . .
Clit. Doch sicher?
Egist. Ha — zu sicher nur!
Clit. Und mir
Verschweigst du ihn?
Egist. Und ich soll dir ihn zeigen?

— — — — — — —

Clit. O nenn' es, was es sey, das Mittel, wie
Ich mich auf ewig ihm entziehen kann.
Egist. Dich ihm entziehn? Ich sagt' es schon —
Ein Mittel, das unmöglich nun . . .
Clit. Doch was,
Was stände zu versuchen?
Egist. — Nichts.
Clit. Ha, nun
Versteh' ich dich. — O welcher fahle Blitz
Furchtbaren Leichtsinns hellt mit einem Male
Den stumpfen Geist mir auf! O welche Gluth
Fühl' siedend heiss ich durch die Adern wallen.
Nun weiss ich's ja, ein grausam Mittel, doch
Das einz'ge — des Atriden Blut. —
Egist. Ich schweige.
Clit. Doch, schweigend, forderst du's.
Egist. Vielmehr
Verbiet' ich dir's . . .
Clit. . . . . Kein and'res Hemmniss giebt es.
Sein Leben bringt uns Tod!
Egist. Nicht acht'
Auf meine Worte: Liebe gab sie ein.
Clit. Und Liebe lehrt sie mich versteh'n.
Egist. Fasst Schauder
Nicht deine Seele?
Clit. Schauder? ja, doch dich
Verlassen! . . .
Egist. Und du hättest Herz genug? . .
Clit. Liebe genug, um nichts auf dieser Welt
Zu fürchten.
Egist. Steht der König nicht umringt da
Von seinen Mannen? Welche Hand, welch' Eisen
Kann einen Weg zu seiner Brust sich bahnen?

Clit. Welch Eisen? . . Welche Hand?
Egist. Vergebens wäre hier,
Dn siehst es, offene Gewalt.
Clit. Doch heimlich —
Verräth'risch ihn — — — [1])

---

1) Cliten. Ma che? nnll' altro resta a tentar pria?
Egisto. Altro partito, forse, or ne rimane, . . .
Ma indegno . . .
Clit. Ed è?
Egist. Crudo.
Clit. Ma certo?
Egist. Ah! certo,
Pur troppo! . . .
Clit. E a me tn il taci?
Egist. — — E a me tn il chiedi?
— — — — — —
Clit. Deh! tu m' insegna, e sia, qnal vuolsi, un mezzo
Onde per sempre a lui sottrarmi.
Egist. A lui
Sottrarti? io già tel dissi; ella è del tutto
Ora impossibil cosa.
Clit. E che mi avanza
Dunque a tentar?
Egist. — Nulla.
Clit. Or t'intendo. — Oh quale
Lampo feral di orribil lnce a un tratto
La ottusa mente a me rischiara! oh quale
Bollor mi sento entro ogni vena! — Intendo:
Crndo rimedio, . . . e sol rimedio, è il sangue
Di Atride.
Egist. Io taccio . . .
Clit. Ma, tacendo, il chiedi.
Egist. Anzi, tel vieto . . .
— — — — — — —
Clit. Sì; nullo
Altro ostacolo v' ha: pur troppo a noi
Il suo vivere è morte!
Egist. A mie parole,
Deh, non badare: amor fe' dirle.
Clit. E amore
A me intender le fa.
Egist. D'orror compresa
L'alma non hai?
Clit. D'orror? . . sì; ma lasciarti! . .

Was hinderte, muss man fragen, was hinderte Egisto, gleich in seiner ersten Scene (I, 2), das ihm schon dort unbedingt hingegebene Weib zu diesem äussersten Entschluss zu drängen? Musste Egisto erst abwarten, bis der König ihn fortwies? Bis dieser in seinem Palast festen Fuss gefasst und, das verbrecherische Verhältniss ahnend, oder durch Hausgesinde, Kinder davon in Kenntniss gesetzt, dem Ehebrecherpaar zuvorkäme? Musste Egisto nicht diese Gefahr vor Allem erwägen, und durch Vorhalt derselben Clitennestra zum Aeussersten bestimmen? Das ist die Sachlage bei Agamemnon's Einkehr in sein Haus; diese und keine andere denkbar. Die Situation ist so flagrant, dass der Klytämnestra, wenn sie keine bloss liebebrünstige Maikatze, keine Clitennestra, sondern die Schwanentochter ist mit den Löwentatzen einer Sphinx, — dass einer Klytämnestra von Anfang herein kein anderer Ausweg bleibt, als so zu handeln, wie sie der alte Titane der tragischen Kunst, der Aeschylos, handeln lässt, rasch zur That entschlossen, mordgerüstet, niederschmetternd mit einem Schlag, wie ihres Erzeugers Blitzstrahl, ohne zu fackeln, ohne erst vier Probescenen mit ihrem Buhlen zu bedürfen, worin er Verführungskünste zum Besten giebt, die ihn als einen eben so entschiedenen Schwachkopf, wie gemeinen, feigherzigen, meuchlerischen Buben beurkunden; als einen — sit venia verbo — Schaafskopf, würdig eines solchen Sprungbocks, und auch jenes berühmten goldgehörnten Widders würdig, der seinem Vater Thyestes gelammt worden, und der all das Unheil an der Atridenfamilie verschuldete. Ein solcher Rammsschädel will ein Weib zu einer Klytämnestra-That prickeln, zu der sie, ihrer Charakterschwäche nach, schlechterdings nicht geschickt ist, und zu der sie erst aus ihrem Charakter, ihrer

---

Egist. E cor bastante avresti?
Clit. Amor bastante,
Da non temer cosa del mondo
Egist. In mezzo
De' suoi sta il re: qual man, qual ferro, strada
Può farsi al petto suo?
Clit. Qual man? . . . qual ferro? . .
Egist. Saria quì vana, il vedi, aperta forza.
Clit. Ma . . . il tradimento . . . pure . . .

schwachherzigen Natur, mit einem Bockshorn herausgekitzelt werden muss.

So weit hätte Egisto die Schmachgenossin nun in der dritten Meisterscene seiner Mordanstiftungskünste gebracht; zu einem so jähen Sturz nämlich aus ihrem angeborenen Naturell und ihrer Tragödienrolle, dass sie plötzlich den König ihren Gatten mit gezücktem Dolch zu überfallen und niederzustechen entschlossen ist; aber gleich wieder zurückbebend vor Egisto's Fingerzeig, dass der Meuchelmord still und heimlich geschehen müsse. Sollte man nicht, nach allen logischen und psychologischen Gesetzen, das Gegentheil gerade bei einem Weibe von Clitennestra's ungewaltsamer Sinnesart für das Wahrscheinliche halten? Dass sie nämlich einen insgeheim und sicher verübten Meuchelmord einem offenen, für sie und ihren Buhlen gefährlichen Ueberfall vorziehen müsste? Wie kommt diese Clitennestra zu einem solchen wagesüchtigen Heroinenentschluss? Welche müssige Frage! Egisto's Meisterkünste mittelst vier Scenen, wie auf allen Vieren, bäuchlings-meuchlings einen geräuschlosen Gattenmord zu erschleichen — Egisto's mordanstifterische Schlangenkünste, sie allein nur konnten aller Psychologie zum Trotz die plötzliche Umwandelung einer Clitennestra, die ihrem Buhlen zu Liebe selbstgeständlichermassen wohl aller Scham den Kopf abzubeissen im Stande ist, nicht aber ihrem Gatten — die plötzliche Umwandlung in eine Tigerin bewirken, die Solches mit Einem Ansprung vermag. Und im selben Augenblick wieder zurückverwandeln in die gewissensscheue Duckmäuserin, die vor einem „verrätherischen“ Meuchelmorde zusammenkriecht. Und — o des unerschöpflichen Berückungskünstlers und zaubermächtigsten Mordeinbläsers! — gebt Acht, sein Meisterstück: die ob der Zumuthung eines stillen Gattenmordes aus Gewissenszweifel wieder eingeschüchterte und abgeschreckte, kurz vorher so waghalsige Dolchschwingerin, mittelst welcher raffinirten Aufstachelungslist schnellt Egisto die Verzagte wieder empor zum Meuchelmorde nach seinem Herzen: zum geheimen, still abgemachten Gattenmorde? Mittelst der Cassandra! Mittelst des Eifersuchtsstachels, dass die Beischläferin sie, die Königin und rechtmässige Gemahlin, verdrängen soll; die Kebsin, mit welcher der treulose Gatte Reich und Bett theilen will:

O warte nur, bis
Er, deiner überdrüssig, Reich mit ihr
Und Eh'bett theilt.[1]

Gelt, ein Weiberkenner das! Ein Prüfer von Frauenherzen und Nieren, wie es keinen Zweiten in irgend einer Tragödie giebt. Keine Falte, nicht die verborgenste Falte einer Frauenseele, ist vor seiner Sünde sicher. Wie schlauberechnet diese entscheidende Mine gelegt ist! Um kein Pulverkörnchen zu wenig oder zu viel. Die Explosion aber auch! „Cassandra mir gleich stellen?" ruft die zur Furie miteins entbrannte Clitennestra.

Egist. So will es der Atride.
Clit. Der Atride sterbe!
Egist. Doch wie? Von welcher Hand?
Clit. Von dieser, und
In dieser Nacht. In demselben Betto, das er
Mit der verhassten Sclavin hofft zu theilen.
Egist. O Himmel! So bedenk' . . .
Clit. Ich bin entschlossen.
Egist. Doch wenn es dich gereute? . .
Clit. Reue fühl'
Ich nur, dass ich so lange zögerte.
Egist. Allein . . ,
Clit. Ich will's, wenn du es auch nicht willst.
Dich sollt' ich, der allein du meine Liebe
Verdienst, dich grausam tödten sehen?
Und leben lassen Den, der meiner Liebe
Nicht achtet? Morgen — schwör' ich — bist du König
In Argos. Nicht soll Hand noch Herz mir beben.[2]

---

1) Aspetta intanto,
Che di te stanco, egli con lei divida
Regno e talamo.

2) Clit. Cassandra a me far pari? . . .
Eg. Atride il vuole.
Clit. Atride pera.
Eg. Or come?
Di qual mano?
Clit. Di questa, in questa notte,
Entro a quel letto, ch' ei divider spera
Con l' abborrita schiava.
Eg. Oh ciel! ma pensa.

Könnte Aeschylos' Klytämnestra thatentschlossener sprechen, wenn sie nicht vorzöge, zu handeln als zu sprechen, und vor dem Genossen anstatt mit Entschlüssen, mit der vollbrachten That zu prunken? — Diese Clitennestra — wirft man ein — ist ja aber keine Aeschyleische Klytämnestra, und soll auch keine seyn; ja soll das Gegentheil einer solchen seyn. — In diesem Punkte — erwiedern wir einstehend für Egisto's Frauenkunde — in diesem Punkte sind sich alle Frauen gleich. Der Nebenbuhlerin selbst eines verhassten Mannes gegenüber stehen alle da mit gezückten Nägeln oder Dolchen. — Nicht diese Clitennestra, giebt uns der Leser zurück — nicht diese, die auf dem Sprunge stand, Krone, Reich und Kinder preiszugeben, um mit dem Buhlen zu fliehen. Nicht diese Clitennestra, die Schmach und Schande mit Wonne auf ihr Haupt nimmt, an der Seite ihres Buhlen; die so in ihn ergossen, mit allen Adern ihres Leibes und ihrer Seele so in ihn verflochten und verwachsen ist, dass jeder andere Verlust ihr gleichgültig, dass sie keinen Gedanken, keine Reguug kennt, als nur für ihn. Eine solche Clitennestra, weit entfernt, aus Eifersuchtswuth gegen das Kebsweib ihres für sie nicht existirenden Gatten zu augenblicklicher Ermordung Beider zu schreiten, und darüber, wenn's misslänge, das Leben ihres Abgotts auf's Spiel zu setzen — weit entfernt, zum Meuchelmord mit den Worten sich zu gürten: „Ich sollte Den leben lassen, der meiner Liebe nicht achtet?" müsste eine Clitennestra, wie die Alfieri's, aufjubeln, dass die Nebenbuhlerin sie von dieser unerträglichen Liebe befreit, und dass sie, von einem ihr zum Ekel gewordenen Gatten unbehelligt, in den Armen ihres vergötterten Herzensbuhlen Himmelsseligkeit würde geniessen können, wo immer, in welchem

Clit. Ferma son già . . .
Eg. Ma se pentita?
Clit. Il sono
D'aver tardato troppo.
Eg. Eppure . . .
Clit. Io 'l voglio;
Io, s'anco tu nol vuoi. Ch' io trar te lasci,
Che sol merti il mio amore, a morte cruda?
Ch'io viver lasci chi il mio amor non cura?
Doman, te'l giuro, il re sarai tu in Argo
Nè man, nè cor, mi tremerà . . .

Winkel der Welt es sey. Dies nur kann die Seelenstimmung einer solchen Clitennestra seyn, nicht die einer Aeschyleischen Klytämnestra. Unter keinen Umständen darf sie als diese sich aufwerfen, und darf von keinem anderweitigen Motiv beherrscht und bestimmt scheinen, als von ihrer gott- und welt- und selbstvergessenen Liebesraserei, die eben nur ein nichtheroisches Weib, ein Weib von schwachherziger, und einzig von dieser einen Leidenschaft aufgesogenen Willenskraft so ausschliesslich bewältigen und knechten kann, bis zur Stumpfheit und Willenlosigkeit in Bezug auf jedes andere Interesse, jeden andern Entschluss; einen solchen zumal, der ihre sie ganz und einzig erfüllende Leidenschaft beirren oder gar gefährden könnte. Von der schlimmsten Wirkung eines derartigen, auf einen Unwürdigen und, im Maasse seiner Schlechtigkeit, versessenen Liebeswahnsinns abgesehen; der Wirkung: dass dieser jede Thatkraft, jeden Aufschwung selbst zu einem grossartigen Verbrecherwerke lähmt und bricht. — Mag seyn — alle Achtung vor den Einwürfen unseres Lesers! — ist es aber darum weniger Thatsache, dass Egisto, der frauenkennerische Hexenmeister, seine Clitennestra so herumholt, dass sie ihre Selbstvergessenheit vergisst, und zu einem Rachemord schreitet, aus Frauenehrgeiz und gekränktem Eherecht? — Sie, der dies Eherecht ein Greul und Abscheu? Sie, deren Ehrgeiz in der unbedingtesten Liebesknechtschaft zu den Füssen ihres Herzensabgottes aufgeht? — spottet der Leser mit sarkastischem Lächeln. — Doch eines Herzensabgottes, der nicht bloss Clitennestra, nein, auch ausgezeichnete Literarhistoriker, Franzosen und Italiener so herumholte und berückte, dass sie vor Entzücken ausser sich gerathen und Einer darunter, schwärmerisch hingerissen, ausruft: „Diese in ihren Folgen so fürchterliche Scene ist mit bewundernswürdiger Kunst durchgeführt!“ [1]) Ein Egisto, der Das vermag, ist, traun, — der verrückten Liebe einer solchen Clitennestra werth — fällt uns der Leser in's Wort. — Aber auch fähig — werfen wir zu Gunsten Egisto's ein — fähig, eine Clitennestra dahin zu bringen, dass sie — aus ihrer Rolle fällt — bricht der Leser ab. — Zugegeben, jedoch eben so schnell wieder zurückfällt in ihre ursprüng-

1) Cette scène, si terrible dans ses conséquences, est conduite avec un art admirable. Sismondi. a. a. O. p. 13.

liche Rolle, wie die „Folgen" dieser „so fürchterlichen Scene" klärlich darthun: die Katastrophenscene, V. 2.

Mit dem Dolche bewaffnet, wankt Clitennestra daher, nicht wie Eine, die dem Gattenmord entgegenstürmt, sondern wie eine arme Sünderin, die zum Richtplatz geführt wird; nicht wie die Clitennestra der 1. Scene Act IV, aber wie die, ihrem Charakter getreue in Sc. 1, Act II und Act I. Jeder Schritt scheint ihr vorzuhalten: „Schwäche, dein Nam' ist Clitennestra." Nicht die, die nur eben geschworen: weder Hand noch Herz wird mir zittern. Ach, jetzt zittert sie am ganzen Leibe, wie ein Espenblatt: „Fuss, Herz, Hand — ich zittre ganz und gar." [1]) Sie erfasst eine solche Todesangst vor der Mordthat, dass sie in Lobpreisungen ihres Gatten, wie in Todesschweiss, ausbricht: „Nein, ach nein, nicht liebst du Cassandra; mich liebst du mehr als ich's verdiene." [2]) Eine Clitennestra, die sich umstülpen lässt wie ein Polyp oder ein Frauenstrumpf. Wehe, wehe! Ein Tragiker, dessen heroische Charaktere von galliger Energie und knirschender Hasseswuth in abstracto starren, oder je nach der Situation den Charakter ändern, wie derselbe Meerpolyp die Farbe wechselt, je nach dem Felsen, an dem er haftet. „Welches grauenhafte Leben voll Gewissensbissen, Thränen und Verzweiflung!" [3]) ächzt dieselbe Clitennestra, die alleben nur auf Egisto's Zweifelfrage: ob sie vielleicht bereuen könnte? mordschnaubend rief: Sie bereue einzig die verzögerte That. Und nun zerknirscht

---

1) Il piede, il cor, la mano,
Io tutta tremo, ahi lassa!

2) ah no, non ami
Cassandra tu; più ch' io nol merto m'ami.

Aehnliche Empfindungen bewegten sie schon in der Schlussscene des IV. Acts mit ihrem Gatten, König Agamennone, der sie über Cassandra beruhigt: „Du liebst sie nicht?" — ruft Clitennestra — „O Himmel! — Ich Unsel'ge! . . . So sehr noch liebst du mich?" Non l'ami? . . . Oh ciel! . . me misera! . . tanto ami Tu me pur anco? — Als ob Cassandra dieses Eifersuchtsmotivs Grundtriebfeder in dieser Tragödie wäre! Den grossen Fehler ungerechnet, dass jene Schlussscene Clitennestra's mit ihrem Gatten ihre Schwäche vollends ins grellste Licht stellt, und sie als gänzlich unfähig zu der erwarteten Katastrophe ausweist.

3) Qual vita orrenda
Di rimorsi, e di lagrime, e di rabbia! . . .

vor Reueangst unmittelbar vor der That! Welcher Umschlag! Welcher Rückfall in den Spruch: Naturam expellas furca! Die Natur kehrt doch wieder zurück, und wäre das Instrument, womit sie ausgetrieben würde, ein widernatürlich aufgedrungener Meuchlerdolch, statt der Furca, der Heugabel. O des Jammers!

Du, meiner Schmach
Und meines Unglücks schrecklich Werkzeug, weg,
Wegschleudr' ich dich, weit weg von mir,
Fluchwürdig Eisen!

Die dreigestaltige Hekate — nicht furchtbar wie diese, vielmehr eine sich fürchtende dreigestaltige Hekate, und der grausigen Hekate nur der drei Clitennestra-Gesichter wegen ähnlich, deren drittes sie jetzt hervorkehrt, stöhnend:

Verlieren mag ich den Geliebten, und
Zugleich mein Leben mit verlieren: doch
Soll nimmermehr durch mich ein solcher Held
Verblutend fallen. Graecia's Ehre,
Der Schrecken Asiens, soll dem Ruhme leben,
Den theuren Sprösslingen und meiner bessern
Gefährtin leben. Doch die leisen Tritte?
Wer naht in dieser nächtlich stillen Stunde?
In diesen Zimmern? — Ha, Egisto, weh —
Ich bin verloren! . . .[1])

Der schönste Monolog vielleicht, den Alfieri geschrieben, der ergreifendste, bis auf die drei Clitennestra-Gesichter, die ihn mit drei verschiedenen Lippenpaaren ächzen. Wir selbst bieten dem Dolche der Dreigestaltigen unsere Kehle dar, wenn die Clitennestra von Sc. 2 Act I den Schluss des Monologs, die Clitennestra von Sc. 1 Act II dessen Mitte, und die Clitennestra von Sc. 1 Act IV ihn überhaupt hätte sprechen können, ohne die Psychologie, wie den mehrgenannten Polypen, und die Einheit und Folgerichtigkeit eines dramatischen Charakters, wie einen Hand-

1) Io perderò l'amante; in un la vita
Io perderò: ma non per me svenato
Cotanto eroe cadrà. Di Grecia onore,
D'Asia terror, vivi alla gloria; vivi
Ai figli cari . . . ed a miglior consorte. —
Ma, quai taciti passi? . . . in queste stanze
Chi fra la notte viene? . . Egisto? . . Io sono
Perduta, oimè! . .

schuh, umzustülpen. Wird Sc. 2 Act V unsere Clitennestra noch einmal umkrämpeln? Egisto ist ganz der Mann dazu. Machen wir uns auf das Aeusserste gefasst. Clitennestra selbst wird von einem schaudernden Vorgefühl ergriffen: „Ha, Egisto! Ich bin verloren, weh mir!" ich werde zum viertenmal umgekrämpelt! —

„Hast du gethan das Werk?"

fragt Egisto, dem die Ermordungsscene im „Macbeth" vorschweben mag, woraus er für sich die Rolle der Lady Macbeth übernommen, eines Weibes, dem er, was tragische Würdigkeit betrifft, nicht das Wasser reichen darf, womit dies Weib die Blutflecke abwäscht; ja den an Werth dieses Blutspülicht überbietet. Als Egisto die Thränen der Clitennestra, den Dolch zu ihren Füssen bemerkt, hat der Elende die Unverschämtheit, ihr Mangel an „männlichem Muthe" vorzuwerfen.[1]) Er, der weibischste aller italienischen Cicisbeo's, kein Tantalide! Wie haucht er ihr nun diesen männlichen Thatenmuth ein? Mit dem ängstigenden Schreck: sein Leben sey bedroht, sein Haupt der Rache ihres Gatten geweiht.[2]) Der König sey von Allem unterrichtet. Und besser sey es, dass er der Rache desselben durch freiwilligen Tod zuvorkomme. Ein schon Sc. 1 Act II dagewesenes Schreckmittel, dieses Bangemachen mit seinem Sterben, das aber jetzt erst die volle Wirkung hervorbringt. Entsetzt fragt Clitennestra: „Ist es wirklich so? Dein Tod?" . . . Egisto. „Mehr als gewiss" . . . „Und ich, ich tödte dich!"[3]) Wie man Ohnmächtige und Scheintodte im Wege der Transfusion, durch Einspritzen von Schaafblut in die Adern, wieder erweckt und belebt: eine ähnliche Wirkung ruft Egisto mittelst Einflössen seines Muthes im Herzen der zu Tode erschrockenen Clitennestra hervor:

---

1) Che tu non hai viril coraggio.

2) esser mia testa
Già consecrata irrevocabilmente
Alla vendetta del tuo re. . .

3) Fia vero? . .
Tua morte? . . .
Eg. È più che certa . . . .
Clit. Ed io t'uccido! . . .

Nun fühl' ich wider Willen
Von neuem mich erregt zur grausen That
Durch deinen Anblick.[1]

Zu grösserer Sicherheit macht er sich mit seinem Schwert zu schaffen, ihr die Wahl lassend zwischen seinem oder des Atriden Tode. Clit. „Welche Wahl!" Eg. Doch musst Du dich entscheiden. . . . Clit. „Aber die Kraft? den Muth?" Woher nehmen? Eg. Muth, Kraft, Alles wird die Liebe geben. Clit. Mit zitternder Hand. Ich . . . dem Gatten . . . das Eisen . . .[2]

Ist so was erhört? Ist dieses Galvanisiren eines halbentseelten Schlachtopfers der jämmerlichsten Infamie zum Gattenmorde, ist es physisch, ist es moralisch, ist es vom Gesichtspunkt der tragischen Kunst möglich, denkbar, und nicht vielmehr ein erschreckendes Symptom der gänzlichen Unfähigkeit, das Tragische einer Katastrophe zu erfassen; das Symptom einer vollständigen Zerrüttung des Begriffs vom Tragischen?[3] Und wirft das Bestre-

---

1) or, mal mio grado,
Di nuovo già spinta al delitto orrendo
Son dal tuo aspetto. . .

2) Eg. Vuoi spento
Atride, o me? . . . .
Clit. Ma . . . la forza . . . l'ardire? . .
Eg. Ardire, forza,
Tutto, amar ti darà.
Clit. Con man tremante
Io . . . nel . . . marito . . il ferro . . .

3) Diesen herben Vorwurf muss, unserer Ansicht nach, Alfieri's kritische Einsicht in die Verwerflichkeit seines Verbrecherpaares eher rechtfertigen als entkräften. „Wer die Clitennestra — sagt er (Parere p. 248) — nach natürlichem Maassstabe dem Verstande und menschlichem Gefühl gemäss beurtheilt, dürfte vielleicht mit Recht Ekel und Widerwillen gegen ein Weib empfinden, das, von einer kindischen und närrischen Liebe verleitet, Griechenlands grössten König, ihre Kinder und sich selbst an einen Egisto verräth." (Ma chi giudicherà Clitennestra col semplice lume di natura, e colle facoltà intellettuali e sensitive del cuore umano, sarà forse a dritto nauseato nel vedere una matrona, rimbambita per un suo pazzo amore tradere il più gran re della Grecia, i suoi figli, e se stessa, per un Egisto.) Den Egisto nennt er geradezu einen schlechten Kerl (un vile). Trotzdem hielt er solche ihm selbst verächtlich erscheinende Charaktere

ben, durch einen solchen Auswurf von feigem Mordanstifter, der abscheuwürdiger, als ein Schänder von Frauenleichen oder Ohnmächtigen, zum Meuchelmord eine halbtodt geängstigte Liebestolle mittelst Seelennothzucht foltert, — wirft das Bestreben, durch einen solchen Schandwicht tragische Furcht und durch sein nicht minder jämmerliches, aber doch auch jammerwürdiges zur Gattenschlächterin gemartertes Schlachtopfer Mitleiden zu erregen, wirft ein solches Bestreben nicht auch ein erschreckendes Licht auf den kunstsittlichen Charakter des Dichters, dessen Abenteuer und Selbsterlebnisse mit drei verworfenen Weibern vom Schlage dieser Clitennestra sich in seiner Agamemnon-Tragödie abspiegeln? Ihr Dichter, ihr Dramatiker, ihr Tragiker vor Allen, lasst euch diese Tragödie, lasst euch diesen mit so grossen und achtungswürdigen Eigenschaften ausgerüsteten Kunstgenossen zur Warnung dienen: euer Herz, euere Phantasie durch keine Leidenschaft für unwürdige Frauen zu beflecken, deren Nachbilder, als verwerfliche Ideale einer fesselnden und trotz, ja im Maasse ihrer schimpflichen Verirrungen, rührenden und herzgewinnenden Weiblichkeit, unfehlbar euere poetischen Schöpfungen entmannen, entnerven, entsittlichen, vergiften würden! Das ist die Lehre, die einzige heilsame Moral, von Dichtern aus dieser und ähnlichen Tragödien zu schöpfen.

Egisto drückt der unglücklichen, zum Glücke unmöglichen Clitennestra seinen Dolch in die zitternde Hand und mit der Drohung, wenn sie fehl träfe oder gar reumüthig zurückschräke, ja nicht zurückzukehren, sonst würde sie ihn hier in seinem Blute schwimmend finden, stösst er die Aermste wie mit einem Fusstritt in des Königs Schlafzimmer, um es zur Mördergrube zu machen. Bald vernimmt man auch das Todesächzen des im Schlafe von einer vor Angst und Schauder Halbohnmächtigen erdolchten Agamennone, begleitet von Egisto's aufmunternd blutlechzendem Schakalbellen. Clitennestra kehrt zurück mit blutigem Stahl, natürlich nicht, wie Aeschylos' Klytämnestra, in siegfrohlockender Herrlichkeit einer heroischen Greuelthat, sondern taumelnd wie ein vom Blute triefendes Huhn mit halbdurch-

---

einer tragischen Behandlung fähig und einer tragischen Theilnahme würdig. Der Fehler muss also offenbar an dem falschen Begriff vom Tragischen liegen.

schnittener Kehle, und Worte lallend, ähnlich dem krampfhaften Schlottern und Zappeln eines solchen röchelnden armen Huhns; dieweil Egisto nichts Eiligeres zu thun hat, als den kleinen Oreste aufzusuchen, um den Knaben — dess fühlt er sich Manns genug! — dem Vater nachzusenden, unbekümmert um Clitennestra's ihm nachstürzendes Jammerflehen: „Egisto! halt ein! Den Sohn mir schlachten? Eher tödte mich!“ [1]) Doch bleibt Elettra auf der Bühne, um uns die von ihr vorgesehene Rettung des kleinen Oreste anzuzeigen, der in Alfieri's nächster Tragödie,

Oreste,

zum Rächer seines Vaters herangewachsen, unserer Begrüssung entgegensieht.

Auf diese müssen wir uns aber fürs erste bis zum zweiten Act vertrösten. Unser Tragiker legt nicht den Hauptton auf die von menschlichen und göttlichen Gesetzen gebotene, heilige Rache; nicht auf die vom Sohne zu vollziehende Sühne des Vatermordes im Sinne des Aeschylos und dessen Nachfolger, obschon diese, Sophokles nicht ausgenommen, den tiefen, einzig tragischen, religiössittlichen und desshalb auch nationalen Kern der Oresteia-Mythe verhüllten, trübten und zum Theil verwischten: Sophokles, indem er den Schwerpunkt der Rachetragödie in Elektra's schwesterliche Liebe und ihre elegisch-dithyrambische Brudererkennung legte; und Euripides, der gar das tragische Interesse an Elektra's Bauernkittel knüpfte, und sein Rührspiel mit den Thränen salzte, die seine Elektra an der Seite ihres von Aigisthos ihr aufgedrungenen Ehegatten, eines Ackerbauers, in ihre magere Feldarbeitersuppe weinte. [2]) Doch hielten sich beide zweitgrösste Tragiker der attischen Bühne, Sophokles und Euripides, formell wenigstens in Bezug auf scenischen Aufbau und den gleichsam conventionellen Vortritt des Hauptmotivs, der Vaterrache, an die äusserliche Anordnung ihres grossen Vorgängers, indem Beide den Orestes und seinen Begleiter gleich im Beginn in den Vordergrund stellten. Das that selbst Voltaire in seinem „Oreste“, auf

---

1) Egisto! . . Arresta . .
Svenarmi il figlio? Ucciderai me pria.

2) Gesch. d. Dram. I. S. 278 ff.

Grundlage freilich einer ganz abenteuerlichen, romanhaften Vorgeschichte, wonach Oreste und Pylade erst allerlei Seegefahren bestanden hätten, bis sie, schiffbrüchig ans Gestade von Argos geschleudert, ohne dass Oreste den heimathlichen Boden erkannte, in die Handlung eintreten. Diese Vorgeschichte fand ihre Lobpreiser.[1]) Uns erscheint die Erfindung eben so müssig und schwächlich, als sie auf ein Rührungsinteresse abzielt, das den tragischen Hauptzweck abschwächt und ins romanhaft Interessantische verziorlicht. Noch manches ähnliche Nebenmotiv könnte uns aufstossen, womit Voltaire die alte Orestesmythe, geistreichwitziger als zweckdienlich, brodirte. Wie wenn ein Schütze sich des Treffzieles am gewissesten durch künstliches Auszieren seiner Armbrust mit Perlmutter, Elfenbein u. dergl. zu versichern meinte. Es bleibt dabei: Einen antiken Mythenstoff im Wettkampf mit den griechischen Tragikern behandeln, kann nur einem Don Quijote von Dramatiker in den Sinn kommen. Und einen solchen Stoff modernisiren, dem zeitläufigen Geschmack anpassen, ist ein noch undankbareres und überflüssigeres Geschäft, als Eulen nach Athen tragen; ist der Einfall eines Kukuks, der, als attischer Kauz maskirt, seine Eier in griechische Eulennester legt. Die Krähe in Pfauenfedern ist doch mindestens kein solcher Anachronismus nach der Mode.

Der wunderlichste aller derartigen Käuze ist unser tragischer Kauz aus Asti, der, ein geborener Kauz, sich in Kukuksfedern hüllte und, nachdem er in London, Holland u. s. w. als vermeintlicher Kukuk in verschiedenen fremden Nestern seine Eier untergebracht hatte, auf der Rückkehr in sein heimisches altes Gemäuer, beim Vorüberflug an einem Schulgärtlein, dem daselbst unter einem Baume schlummernden Schulmeister die Perrücke entführte, nach Vorgang jener, in den Naturgeschichten wohlbekannten Steineule[2]), welche ebenfalls einem Scholarchen die Perrücke entrissen, und nach dem Kirchthurm entführte, wo man sie unter dem Kirchdache als Eulennest erst wiederfand. Unser tragischer Kauz aber verwandte die Schulmeisterperrücke noch zu ganz andern Zwecken. Nachdem sie ihm als Nest gedient,

---

1) Giov. Carmignani, Dissert. crit. sulle tragedie di Vittorio Alfieri etc. 3. ed. Pisa 1822. p. 138 ff. — 2) Strix Ulula.

verspeiste er sie mit Haut und Haaren, in vorsorglicher Absicht jedoch, um sie nämlich als Gewölle wiederzugeben, und mit dem solchermassen von seinem Magensaft durchtränkten Haarkloss seine Jungen zu füttern und zu atzen. Diese gediehen nun zu einer ganz eigenthümlichen Art von Käuzen. Dem alten Kauz wie aus den Augen geschnitten, trugen sie den Kukukspelz als angeborenes Gefieder zur Schau, aber mit den Eulenfedern ununterscheidbar durchmischt. Die allbekannte Eulenbrille um die glotzgelben Augen zeigte, infolge der Atzung mit der Schulmeisterperrücke, eine so ungewöhnliche Entwickelung, dass jeder von den jungen Käuzen an nachdenklichem Ernst und pathetischer Grimmbärtigkeit selbst den Kauz aller Käuze, den Vogel der Minerva, auszustechen schien. Am auffälligsten an ihnen war die Stärke der Klauen und Schnäbel, deren Reiss- und Zerfleischungskraft durch den zwiefachen Instinct von Eule und Kukuk doppelt gefährlich wurde. Als Kukuke suchten sie die Nester von Falken, Weihen, selbst von Adlern und Geiern, in Abwesenheit der Eltern heim, um der Brut mit Schnäbeln und Krallen, als Käuze, den Garaus zu machen und, nachdem sie selbe schmählich zerhackt, verstümmelt und aus dem Stammnest geworfen, nun selbst davon, zu Gunsten ihrer Hecke, Besitz zu ergreifen.

Eine solche, durch Vergewaltigung in einem Adlernest ausgeheckte Eulenkukuksbrut erblicken wir in der vorliegenden Tragödie „Oreste.“

Der tragische Hauptzweck: die von dem Sohn für den Vatermord zu vollziehende Rachesühne, wird zur Episode, und die Schilderung einer, bis zur Blindheit und Preisgebung ihres Zieles, sich selbst geniessenden und in ihrer Verbissenheit mit Wollust schwelgenden Racheleidenschaft als eigentliche Aufgabe behandelt. Im ersten Act ist von Oreste, im Vaterhause zu Argos, nur andeutungsweise die Rede. Elettra, die mit dem üblichen Monologendietrich das Stück in der Nacht aufschliesst, in welcher vor zehn Jahren ihr Vater Agamennone ermordet worden, gedenkt mit einem Seufzer des ferne weilenden Oreste. Clitennestra, der langweilige Nachspuk ihres schwachseligen Verbrecherpathos aus der Tragödie Agamennone, die nach Elettra's Monolog ihre Mordthat wiederkäuen kommt mit den faulen Zähren ekelhafter Gewissensbisse, der Tochter den missduftigen Athem

ihrer unveränderten Liebe zu Egisto, trotzdem dass sie seine Schlechtigkeit erkennt, ins Gesicht hauchend [1]), so dass diese sich mit Ekel abwenden muss — Clitennestra muss erst durch Elettra's Nennung des Oreste daran erinnert werden, dass sie u. a. auch die zärtliche Rabenmutter zu spielen hat, um auszurufen: Oreste? O Name! bei dem mein ganzes Blut zu Eis erstarrt. [2]) Als Elettra ihr mittheilt: Oreste lebe, wünscht sie ihm ein langes Leben [3]), sie, deren erbärmliche Schwachheit ihn ans Messer geliefert. Wenn der hinzutretende Egisto ihre nachträgliche Weinerei unerträglich findet [4]), müssen wir ihm unbedingt beipflichten, und den Fortschritt, den seit dem Agamennone sein Geschmack gemacht hat, anerkennen. Als liebreiche Tochter nimmt Elettra die Partei der Mutter und sagt ihrem Vatermörder und Stiefvater die gröbsten Sottisen, so dass der Stiefvater sich genöthigt sieht, die Stieftochter hinauszuwerfen nach wiederholtem „Hinaus!" oder, wie man unter ähnlichen Umständen in Berlin sagt: „Raus!" [5]) Nun folgt eine Gardinenscene zwischen dem trefflichen Ehepaar, worin Brocken fallen, von Seiten Egisto's, z. B. auf Clitennestra's Vorwurf: wegen seiner Grausamkeit, angesichts einer Mutter seinen Verdruss darüber zu äussern, dass ihr Sohn noch lebe — ein Brocken wie dieser:

> Vor einer Mutter, die den Mann getödtet,
> Mir Zwang noch anthun? Den Gatten musst'
> Ich unsrer Liebe opfern; wie? sollt' ich den Sohn
> Nicht opfern dürfen meiner Sicherheit? [6])

---

1) Appena
Estinto Atride, atroce appien quant' era
Conobbi Egisto; eppure ancor lo amai.

2) Oreste? . . oh nome! Entro mie vene il sangue
Tutto in udirlo agghiacciasi.

3) E lunga vita il cielo
Gli dia.

4) Ma questo aspetto d'insoffribil lutto
Vo' torti omai dagli occhi.

5) Esci.

6) Con una madre, che il consorte ha spento,
Men dolgo io, sì. Quello immolavi al nostro
Amor; non dei questo immolar del pari
Alla mia sicurezza?

Oder:

— — — Nennst du unschuldig einen Sohn,
Dem du den Vater erst, das Reich dann raubtest? [1])

Egisto hat, gleich nach Agamennone's Ermordung, die Heuchlermaske fallen lassen, und steht nun da in seiner nackten Scheusslichkeit, ohne dass ihn Clitennestra, wie sie selbst gesteht, darum weniger liebte und an ihm weniger brünstig hinge. Beiden ist das unmöglich Scheinende gelungen: das Paar tritt uns noch abscheuwürdiger in der Tragödie ‚Oreste' entgegen, als wir es in der Tragödie, Agamennone, finden: Er durch seine grausam rohe Schonungslosigkeit gegen die durch ihn so namenlos elend gewordene Gattin; Sie durch die unverringerte Leidenschaft für den Entehrer und Schlächter ihres Hauses, den doppelten Wütherich als König und Haustyrann. Welcher Missverstand, welche Kunstbarbarei, ein solches potenzirte und tragisch unmögliche Scheusal als eine Hauptfigur auch in der zweiten Tragödie hervorzustellen, nnd ihm abermals umgarnende Würgfäden in die Hand zu legen; anstatt, wie der grösste attische Tragiker es in mustergültiger Unantastbarkeit hingestellt, anstatt, der ahnungsvoll und feierlich durchschauernden Stimmung einer Orestes-Tragödie gemäss, das Vergeltnngsnetz in allmählicher Unentrinnbarkeit unversehens über das Verbrecherpaar zusammenschlagen zu lassen, als ausgleichende Schicksalsheimzahlung für jenes Netzgewirk, worin Klytämnestra den Gatten verstrickt hatte und erschlug! Diesen kunstbedingten tragischen Grundton in dieser Tragödie hat der Dichter des ‚Oreste' mit unkundig rauher Hand zerstört, indem er seinen, auf die Erscheinung des Oreste vorbereiteten Egisto in die günstige Lage versetzte, gewissermassen eine Hetzjagd auf Oreste anzustellen, und den noch obendrein in blinder Rachewuth, wie ein schäumender Eber, ihm entgegenstürzender Rächer des Vatermordes auf die gefällten Speere anrennen zu lassen. Den ersten Wink, seine Anstalten gegen den einzigen ihm gefährlichen Erbfeind, gegen Oreste, zu treffen, erhält Egisto durch Clitennestra's Mittheilung: dass Oreste noch lebe; die es von Elettra erfahren, als ob diese, mittelst der Mörderin ihres Vaters, dem Egisto heim-

---

1) — — — nomi innocente nn figlio
Cui tu pria 'l padre e 'l regno poscia hai tolto?

lich diesen Wink hätte geben wollen. Zu dem im ersten Act aufgerollten Gemälde des königlichen Hauswesens zu Argos, das nicht sowohl mit dem Pinsel eines attischen Tragikers als mit dem in eine Galläpfelabkochung getauchten Borstwisch spiessbürgerlicher Familienzwiste geschildert scheint, wie sie uns z. B. Girol. Gigli in seiner Komödie: „Die Schwester des Don Pilone" vorführte [1]), liefert nun der zweite Act das Ergänzungsbild in der tobenden Rachewuth, mit der Oreste in Begleitung des Pilade daherstürmt, ähnlicher einem Capitain Spavento, als dem einen ungesühnten Vatermord rächenden Sohne des Agamemnon:

Mein ist das Blut, wonach ich lechzend komme.
Das beste Mittel? hier ist's! dieses Schwert.[2])

schnaubt Oreste vor Pilade, ohne die entfernteste Ahnung, wie grell ein solches Gebahren gegen die „blutig schauerliche Nacht" absteht, in der vor zehn Jahren sein Vater ermordet ward, und die — bemerkt er selbst [3]) — zur Stunde, wo er in Argos eintrifft, jährig wird. Wie sollte gar ein solcher Oreste des ungeheueren Abfalls von der Behandlung seiner Ankunft bei Aeschylos, Sophokles und selbst Euripides inne werden, in deren entsprechenden Tragödien durch die Scenenstimmung: das stille Todtenopfer, das Grabmal des ermordeten Königs und Vaters im Hintergrunde, Orestes' Rachesendung eine Weihe, eine Feierlichkeit, eine Heiligung empfängt, ohne welche die Rachethat als ein eben so wilder und roher Ausbruch einer zügellosen Leidenschaft erscheint, wie der durch sie zu sühnende Mord. Pilade hat alle Hände voll zu thun, um dieser blinden Rachewuth den Kappzaum anzulegen. Er scheint ihn nur zu dem Zwecke zu begleiten, wie der Irrenwärtel den Tollen. Pilade erinnert ihn an die eherne Mauer, durch welche Oreste mit dem Kopfe rennen

1) s. Bd. VI, 1. S. 367 ff.

2) A me dovuto è il sangue,
Ond' io vengo assetato. — Il miglior mezzo?
Eccolo; il brando.

3) Oggi ha due lustri appunto,
Era la orribil notte sanguinosa,
In cui mio padre a tradimento ucciso
Fea rintronar di dolorose grida
Tutta intorno la reggia.

will: „Den undurchdringlichen Schild", der Egisto deckt, nämlich dessen „eingeborene Schlechtigkeit." [1]) — Oreste schäumt und poltert: „Mich nennen und vernichten den Verruchten" (sammt seinen Leibtrabanten) „ist Eins." [2]) Der leibhafte Bramarbas. Worauf Pilade treffend und im Tone eines Servo in der italienischen Komödie erwiedert:

Dich nennen und dich tödten seh'n, ist Eins [3]) —

und rathet, ihre Ungekanntheit zu benutzen; die Verstellung zu Hülfe zu nehmen und dem Egisto sagen: dass — Sagen? fällt ihm Oreste knirschend in die Rede:

Erstechen, hundertmal
Den Mordstoss führen und das Schwert dem Gott-
Verfluchten um im Leibe drehn, und nichts
Ihm sagen. [4])

Nichts sagen — handeln, und nicht reden. Es ist um laut aufzulachen. Oreste handeln? dieser Oreste? dessen Zunge fortwährend die Streiche in die Luft führt, womit sein Schwert auf den Vatermörder loswettern sollte, wie er prahlt; und der nur seine Zunge im Munde hundertmal umkehrt, anstatt einmal das Schwert im Leibe des Vatermörders! „Oreste", bedeutet ihn Pilade ärgerlich ironisch:

Nun aber bitt' ich dich, Oreste,
Bei uns'rer Freundschaft, bei'm erwürgten Vater,
Thu den Gefallen mir und „schweig!" [5])

Schade um den Pilade! zum Komödien-Servo wie geschaffen! Er nimmt den von Oreste mit knirschenden Zähnen entzweigebissenen Faden seines Vorschlags wieder auf:

---

1) Scudo egli ha forte, impenetrabil, fero,
La innata sua viltade.

2) Nomarmi,
Ed ogni vil disperdere, fia un punto.

3) Nomarti, ed esser trucidato, è un punto.

4) Ferir; centuplicare i colpi
Dobbiam nell' empio; e nulla dirgli.

5) Oreste, or si ten prego
Per l'amistà, pel trucidato padre,
Taci.

Egist halt' uns für Boten meines Vaters,
Die deinen Tod ihm melden kommen . . .
Oreste. Was ?
Verleugnen meinen Namen? ich? Egisten? [1])

Doch will er aus besonderer Freundschaft dem Pilade die Anstalten zum Mordstoss überlassen; diesen aber müsse er sich schlechterdings vorbehalten:

Bis auf den Stoss, mach' was du willst, ich schwör' es.[2])

Und geräth wieder ins Schwadroniren. Pilade fährt ihm mit einem „Taci" in die Parole, ganz so wie in Cicognini's Commedia: „Die verleumdete Unschuld" der Diener Cola mit seinem „Schweig" den Rodomontaden der Prinzessin Florida einen Damm entgegenwirft.[3]) Zudem sieht Pilade ein Frauenzimmer aus dem Königspalaste kommen. Es ist Elettra. Nun folgt die Erkennungsscene, die grösste ihrem Umfange nach, die Alfieri geschrieben, und eine der verfehltesten in der Behandlung. Elettra benutzt Egisto's Abwesenheit, und kommt ihr Opfer verrichten, wie ihr Monolog zu verstehen giebt. Oreste hört den Namen Egisto, setzt gleich wieder an zum horstigen Truthahn, sodass ihn Pilade mit einem „Ah! taci" beschwichtigen muss. Pilade knüpft mit Elettra, die sie für Fremde hält, ein Gespräch an. Er berührt die Botschaft, die er dem Egisto überbringe. Elettra möchte sie wissen, wenn es eine Trauerkunde. Pilade fragt, ob er so frei seyn dürfe, sich nach ihrem Namen zu erkundigen. Elettra meint, daran könne ihm wenig liegen.[4]) Lässt ein Wort vom Grabmal fallen. Oreste aus dem Häuschen:

Grabmal?
Wo? welches? wessen?[5])

---

1) Mentir mio nome? ad un Egisto? io?

2) Fuorchè il ferir, tutto a te cedo; io 'l giuro.

3) Gesch. d. Dram. V. S. 697.

4) Ardito troppo io forse
Sarei, se a te il tuo nome? . . .
El. A voi l'udirlo
Giovar non puote.

5) Or. Tomba
Quale? dove? di chi?

Elettra. Siehst du's nicht? zur Rechten?
Das Grabmal Agamemnons.
Oreste. O Schau! [1]

Der Sohn, dicht vor dem Grabmal seines Vaters, dessen Tod er rächen kommt, und sieht es nicht, und poltert einen halben Act fort, und merkt es nicht, weder er, noch Pilade. Nur um mit einer neuen Ueberraschung, einem plötzlichen „oh vista!" das Publicum zu verblüffen. Nur um den attischen Tragikern zu zeigen, wie sie die Erkennung hätten herbeiführen müssen. Nicht mit Hülfe solcher Quisquilien wie abgeschnittene Locken und dergleichen, mit Hülfe solcher „Mezzucci", Mittelchen, wie das der Tragiker im grossen Styl der Pochrednerei, der Tragiker aus Asti, nennt. Die abgeschnittene Locke, die Freude der opfernden Schwester beim Erblicken der Locke, der Hoffnungsstrahl, den diese Locke ins schwesterliche Herz wirft, der aufleuchtende Erlösungsschimmer, erhellend auf einen Augenblick die trauervolle Feier des Todtenopfers; diese beseligenden Ahnungen geschwisterlicher, gramhedrückter Herzen, diese holde Rührung mitten in der schauerlichen Tragik einer Rache bereitenden Vergeltung, diese bittern Wonnezähren, der weihevollste Spendegruss auf des Vaters Grabmal, die nebenbei eine so wohlthuende stillbewegte dramatische Wallung in die Situation bringen — Lappalien, Mezzucci, kleine Mittelchen einer Tragik in der Wiege, verglichen mit den Erderschütternden Kothurnenschritten des tragischen Pechstiefels aus Asti — Schritte, in deren Fusstapfen noch heutigen Tags die grosse Actionspolitik des italienischen Stiefels, des Stiefels Italien, tritt: grossartige Reden bei einem bis zur Katastrophe sich hinschleppenden Handeln, das plötzlich dann, als fünfter Act, wie eine Orsinische Bombe platzt, mit grossem Geräusch und verpuffendem Erfolge.

Oreste, mit dem jeden Augenblick seine Rache durchgeht, rittlings auf einem Pulverfasse, macht schon Miene, das Fass mit seiner feurigen Zunge zu belecken, und sich mit Freund, Schwester, Erkennungsscene, Rache und Katastrophe in die Luft zu

1) El. Non vedi? a destro?
D'Agamennon la tomba.
Or. Oh vista!

sprengen. Erschrocken tritt Pilade die Lunte rasch wieder aus:

> Besinn' dich doch! Ich Thor,
> Dass ich dir trauen konnte! [1])

Elettra riecht die Lunte, stutzt über Oreste's nach dem Grabmal hingebanntes Starren, das Pilade mit Anfällen von Geistesabwesenheit erklärt. [2]) Dann murmelt er leise, mit verhaltenem Ingrimm Oreste bedeutend:

> Willst du denn mit Gewalt dich
> Entdecken? [3])

Oreste's Feuerzunge spritzt Funken ums Pulverfass, auf dem er reitet, dass Pilade Todesschweiss aus allen Poren schwitzt:

> Eintauchen werd' ich meinen Stahl
> So oft, Verräther, in dein Eingeweide,
> Als du Blutstropfen zapftest aus der Wunde,
> Der fürchterlichen. [4])

Mit einem ebenso fürchterlichen Knall fährt die Erkennung in die Luft. Elettra schreit auf:

> Wer bist du denn, Potzwetter,
> Wenn du Orest nicht bist? [5])

Sie giebt sich als Elettra zu erkennen. Sie hat ihn — sagt sie — an seiner Wuth erkannt. [6]) Diese Erkennung soll uns für die Aschenurne schadlos halten, über welche Sophokles' Elektra die schwungvoll-himmlischsten Thränen weint, wovon eine einzige mehr werth ist, als ein Dutzend solcher Pulverfrösche von Feuerzungen, Helden und Tragödien dazu. Pilade freut sich

---

1) In te rientra. — Ahi folle
In te fidar doveva io mai?

2) Spesso ei vaneggia.

3) Scoprirti
Vuoi dunque a forza?

4) Immergerò il mio brando
Nel traditor tante fiate e tante,
Quante versasti dalla orribil piaga
Stille di sangue.

E chi sarai tu dunque
Se Oreste non sei tu?

Al tuo furor te riconnobi.

im Stillen, dass er wenigstens in Elettra eine Genossin gefunden, die ihm künftig Oreste's für seinen Plan so gefährliche Wuthausbrüche würde zügeln helfen, woran Egisto ihn eben so leicht erkennen müsste, als Elettra. Mit einer demgemässen Ermahnung an Oreste, das Pulver seiner Rachewuth nicht in Knalleffecten zu verschiessen, sondern zum Handeln aufzusparen, schliesst Elettra den Act. [1])

Die Mutter erkennt Oreste im dritten Act — woran? Ebenfalls am Wort „Egisto", das Clitennestra ohne ihn zu bemerken, wie Elettra vor sich hin in der für die Situation so feinberechneten Phrase hatte hören lassen: „Ich lieb Egisto zu sehr." [2]) Pilade lässt nun, seinem Verstellungsplan zufolge, der Clitennestra gegenüber ein Wörtchen von der Botschaft des Königs Strofio fallen. Sie dringt auf den Inhalt. Oreste kommt dem Pilade jedesmal in die Quere, sodass dieser mit seinem „Taci" dazwischenfahren muss. Oreste aber, der im zweiten Act die Verstellung und die erfundene Todesnachricht, als seiner unwürdig, dem Pilade überlassen, und nur das Handeln sich vorbehalten hatte, lässt den Pilade nicht zu Worte kommen, und meldet durch alle Unterbrechungen und Taci's von Pilade sich mit der Zunge durcharbeitend, den Tod des Oreste, aber in Knall-Sottisen für Egisto eingewickelt, dass ihm Pilade wieder heimlich aufs Hühnerauge treten muss und brummen:

Unsinniger,
Wortbrüchiger, wahr'st du mir so die Treue? [3])

Inzwischen jammert Clitennestra über die Nachricht von Oreste's Tod, worüber sich Oreste höhnisch-spitz wundert:

War etwa nicht Orest der Todfeind deines
Egisto? [4])

---

1) — — — per l'amor nostro
Per la memoria dell' ucciso padre,
L'amico ascolta, e il tuo bollor raffrena.

2) Amo Egisto, pur troppo! . . .

3) Insano,
Spergiuro, a me serbi così tua fede?

4) Ma forse, il più mortal nemico
Non era Oreste del tuo Egisto?

Clitennestra verbittet sich diese Art, einer Mutter den Tod ihres Sohnes zu melden.[1]) Pilade entschuldigt den Freund mit seiner Jugend, und greift wieder nach dem Zungenschnürchen, das Oreste aber sofort mit dem Zahn durchbeisst, den er auf Egisto hat. Jetzt herrscht ihm Clitennestra ein „taci" zu[2]), das Pilade mit dem seinigen unterstützt.[3]) Alles vergebens, bis er endlich den fürchterlichen Nussknacker der Vaterrache, der, je öfter man ihn am Zopfe zupft, desto eifriger knackt oder schnackt, — bis ihn endlich sein Pilade am Zopfe mit sich fortzieht, um die Königin mit ihrem Schmerz und ihrem Monolog allein zu lassen. Dabei überrascht sie Egisto, der von Mykenä zurückkehrt, wo er an dem Gedenktage des Königsmordes Freudenopfer dargebracht. Und findet sie? — in Thränen! Das ewige Flennen! Er möchte sich die Haare ausreissen. Als er aber von der Veranlassung hört, von Oreste's Tod: da lacht ihm das Herz vor Freude.[4]) Er wünscht, Clitennestra möchte noch mehr solchen Wassers auf seine Mühle weinen.[5]) Nur Ein Haar findet er in dieser Freudenbotschaft: dass ihm diese nämlich durch seinen Freund und Oreste's Schutzfreund, Strofio, zukommt:

Ich will sie (die Boten) hören, sonst liegt mir an nichts.[6])

Mit dieser monologischen Zeile wendet er dem Act den Rücken, der die Stirne hat, sich für den dritten Act einer Orestes-Tragödie auszugeben, nach den Choephoren des Aeschylos!

Mit dem Zweifel an Strofio's Aufrichtigkeit hält Egisto das zweite Fangseil für Oreste in der Hand, das ihm wieder, mittelst Clitennestra, von Elettra wie das erste — dass Oreste lebe — zugespielt worden. Also auch hier das wiederholte Motiv-Formular,

---

1) In guisa tal la morte annunzi
D'unico figlio ad una madre?

2) ah! taci. — 3) Or, che favelli?
Was sprichst du da?

4) e brilleratti
L'alma, in udirlo — sagt Clitennestra.

5) a te lo sfogo
E di rampogne, e di sospiri è dato,
Purchè sia spento Oreste.

6) S'odan costor: nulla rilieva il resto.

das von der Erfindungsdürre und kahlen Einförmigkeit dieses grössten Tragikers der Italiener Zeugniss ablegt. Doch wäre dies eine Bagatelle, würde dadurch nur Oreste's Situation tragischer; geeigneter, die der Idee der Tragödie entsprechende tragische Theilnahme, sühnungsvolle Furcht und Mitleid, zu erregen. Wird das aber dadurch bewirkt, dass Egisto in Vortheil gegen ihn gestellt ist mittelst verdächtigender Winke, die Egisto in Stand setzen, die Sühne zu hintertreiben, und sich des Sohnes zu entledigen, wie des Vaters? Nicht um diese Furcht und das daraus folgende Mitleid für den Rächer des Vatermordes handelt es sich in einer Orestes-Tragödie. Unsere tragische Theilnahme für den Helden einer solchen Mission entspringt einzig aus dieser selbst. Zum Vollstrecker einer von den Göttern und der Vaterpietät gleich zwingend und unausweichlich gebotenen Vergeltung an der eigenen Mutter; zum Vollzieher eines Muttermordes als Sühne für den Vatermord durch Götterschluss, ja von seinem eigenen Rechtsgefühl und Gewissen erkohren zu seyn, auf die Gefahr, durch solche schaudervoll auferlegte That den Furien der Manensühne seiner Mutter, als ein Verfehmter, zu verfallen, und den unnatürlichen Mord mit Wahnsinn, Verzweiflung und Gewissensfolter zu büssen: diese tragischste der Sendungen, diese trauervollste der Geboterfüllungen, sie ist es, die in einer Orestestragödie unser Herz mit tragischer Furcht und tragischem Mitleid erschüttert. Und je unentrinnbarer die Sühnenopfer, die Vaterschlächter, in das Netz ihrer Katastrophe fallen, je näher der fürchterliche Augenblick heraneilt, wo der Sohn die entsetzensvolle That an der Mutter verüben soll: je mehr fühlen wir uns von tragischer Furcht und Mitleid durchschauert. Daher diese todesfeierliche, grabdurchnachtete Scenenstimmung; daher die L i s t der Verstellung und Bestrickung von Seiten Orestes' und seines Genossen, die sonst vielleicht nicht tragödienhaft erscheinen könnte, hier aber durch die Idee der zu vollziehenden Rächerthat bedingt und ein tragisches Moment ist. Kann es nun einen trivialeren Gedanken, eine ideenlosere Verkehrtheit geben, als jenes schauerlich heimliche, wie von der Nemesis selbst geknüpfte Rachenetz mit einer so freventlichen, der Tragödie selbst ins Auge schlagenden Willkür zu zerstören und, zur plumpen Garnschlinge gedreht, dem Vater und Königsschlächter anheimzustellen? Den

abscheulichen Ränkespinner im Agamennone auch noch zum Helden in der Vergeltungs-Tragödie zu machen? In ihn das dramatische Hauptinteresse zu verlegen, und einen Oreste zu bramarbasiren, dessen tollhäuslerische Selbstvernichtung seines Zweckes dem vatermörderischen Scheusal in die Hände arbeitet? Niemals hat ein dramatischer Poet einen von den grössten attischen Tragikern behandelten Mythenstoff harpyenartiger entweiht, um nicht zu sagen besudelt, als der Dichter dieses Oreste. Niemals hat sich aber auch die Entweihung so exemplarisch selbst bestraft, wie in dieser zu ihrer eigenen Parodie sich travestirenden Tragödie. Denn wer kann Furcht um einen Oreste empfinden, dessen tolles Ausläuten seines Rachezwecks sich bis zur possenhaften Groteske steigert? Wer einen Oreste bemitleiden, der, schon vor der That, von der lächerlichsten der Rachefurien, von einer die Rachethat zu vereiteln beflissenen Furie besessen, sich zu einem komischwirkenden Oreste karrikirt und seinen Freund Pilade zu einem die Narrheiten seines Herrn mit belustigender Verzweiflung auszubaden und auszuwetzen berufenen Komödienservo, wie ihn kein Cecchi, kein Parabosco und kein Giam. Porta besser wünschen könnten. Ueberzeugender noch und schlagender, als in den vorhergegangenen Acten, stellt sich dies im vierten heraus, dessen erster Scene gleich, zwischen Oreste und Pilade, zu einer Komödienscene nichts fehlt als die ergötzliche Wirkung des nun schon bis zum Ueberdruss wiederholten Rachepolterns von Seiten Oreste's und des obligaten „Taci" von Seiten des Pilade. [1])

Den Gipfel erreicht diese unlustig komische Komödienhaftigkeit und Parodirung in der folgenden Scene vor Egisto und Clitennestra. Zunächst in Pilade, der darin komisch, dass er die von der alten Dramaturgie und Kritik als Anachronismus getadelte Schilderung, die der Pädagogos in Sophokles' „Elektra"

1) Or. Oh vista! oh stato
Terribil, quanto inesplicabil! . .
Pil. Taci . .
Ecco Egisto.
Or. Che veggo? e con lui viene
Anco la madre? . .
Pil. O me tu svena, o taci.

von den Pythischen Spielen, wo Orestes den Tod gefunden haben sollte, entwirft — dass unser Pilade den Fehler des grossen attischen Tragikers gegen die Zeitrechnung dadurch gut zu machen sucht, wenn er diese Spiele ohne allen Grund nach Kreta verlegt, wo dergleichen gar nicht stattfanden, und, mit Hülfe dieser Verlegung, den daselbst beim Wettfahren erfolgten Tod des Oreste dem Egisto wahrscheinlicher zu machen sucht Komisch ist ferner Pilade darin, dass ihm, ob seiner Schilderung der in Kreta gefeierten Wettspiele, Clitennestra sein ihm abgelerntes „Taci" wie ein gut eingeübter Papagey zuruft. [1]) Aeusserst komisch ist hiernächst Egisto darin, dass er trotzdem die Erzählung glaubwürdig findet. [2]) Und wenn jetzt Oreste, der die Zunge zwischen die Zähne genommen, damit sie nicht mit ihm durchgehe, und nun dasteht, berstend schier vor angesammeltem Rachegepolter, wenn er gegen Pilade losplatzt:

> So mach' doch, mach' doch, denn nun halt' ich's nicht
> Mehr aus vor Schweigen. [3]) —

Ist das nicht hochkomisch? Lässt sich die Nichtbenutzung des Motivs von Orestes' Aschenurne drolliger rechtfertigen, als durch Clitennestra's vom Zaun gebrochene Frage:

> Warum hast du der armen Mutter nicht,
> Von seiner Grabesurne still umfasst,
> Die Asche des geliebten Sohns gebracht? [4])

Und der Grund, womit Pilade die Unterlassung entschuldigt, muss man nicht über diesen Grund wenigstens gemüthlich schmunzeln? Die Urne mit Oreste's Asche sey im Besitz des Pilade, in dessen Armen der zu Kreta beim Wagerennen verunglückte Oreste verschieden; und Pilade bewahre die Aschenurne „als letztes trauriges Pfand der edelsten, wahrsten, stärksten und heiligsten Freund-

---

1) Ah! non più, taci.

2) Il tuo narrar ha di ver sembianza.

3) Andiamo, andiam; che omai
Più non poss' io tacermi.

4) alla infelice
Madre, perchè dentro brev' urna acchiuso
Non rechi il cener del suo amato figlio?

schaft, die jemals existirte, und wer darf sie ihm entreissen?" [1]) Und wer muss nicht über Egisto's neckische Gegenfrage lachen, die das Urnenmotiv so treffend parodirt?

Und wer auch will sie ihm denn nehmen? Mag
Er sie behalten. Solch ein Freund verdient wohl
Noch etwas mehr.[2])

Voltaire füllt doch wenigstens die von seinem Oreste überbrachte Urne mit der Asche des Plistène, des Sohnes von Egisto, den Voltaire's Oreste im Hain zu Epidaurus erschlagen. Ein völlig fremdartiges, abenteuerliches Motiv und noch dazu aus der Merope in die Orestes-Tragödie eingeschwärzt, das indessen immer noch spannender wirkt, als unseres Pilade Aschenkrug, der zur Leere der Urne, welche Elektra an ihre schluchzende Brust drückt, den Mangel der Urne selbst fügt, die noch ausserdem erstunken und erlogen. Den Hypochonder möchten wir kennen, der bei Oreste's abermaligem Bersten vor Schweigen:

O Wuth! und ich muss schweigen?[3]) —

nicht in schallendes Gelächter ausbrechen müsste! Xanthias, Bacchus' Diener in Aristophanes' „Frösche", hätte einem widerwilligen Schweigen keinen spasshafteren Ausdruck geben können. Oder müsste der alte Aeschylos nicht selber lachen, wenn er sähe, wie Oreste, komischer noch als Hofrath Böttiger in Tieck's „Gestiefelter Kater": unter den bedrohlichsten Anstalten den Knebel glücklich aus dem Maule schnellt und bei Clitennestra's Frage:

Worin bestand Orest's Verbrechen denn?

mit dem Knebel die hervorplatzende Antwort ausspuckt: „Dass — Sohn er des Atriden." [4])

---

1) ultimo, infausto
Pegno della più nobile, verace,
Forte, e santa amistà che al mondo fosse,
Ei se 'l riserba: e a lui chi fia che il tolga?

2) E a lui chi fia che il chiegga? Ei l'abbia: un tanto
Amico suo da lui più assai mertava.

3) Oh rabbia! e tacer deggio.

4) Clit. E qual d'Oreste
Era il delitto?
Or. Esser figliuol d'Atride.

Meinen Pylades — hören wir den Alten aus Eleusis unter vergnüglichem Lachen zu sich selber sagen. — konnte ich nicht schweigsam genug haben, als sollte er mir zum Symbole der todesfeierlichen Stille der Grabesopferung dienen; er selbst gleichsam in der Gruppe dieser Bevollmächtigten einer verschwiegenen göttlichen Vergeltungssühne, vorstellend den Genius des Todes, das Sinnbild ewigen Schweigens auf einem Sarkophage. Und hier dieser Pilade, ein schellenlauter Schwätzer, der seine Schweigsamkeit dem Oreste auferlegt, dessen tobsüchtigem Gesprudel er bei jedem dritten Wort sein „taci“ wie einen klappernden Riegel vorschiebt. Beim Herakles dieser wälsche Kauzkukuk ist ein noch seltsamerer Vogel als mein „Rosshahn“ (Greif), den mir Aristophanes in seinen „Vögeln“ aufmutzt. — „Dass Sohn er des Atriden“ — dies hören und die fertigen zwei Schlingen aus der Tasche ziehen, und sie dem herauspolternden Selbstverräther über den Kopf werfen, ohne dass dieser sich jedoch in seinem Schmähpoltern irren lässt, — ist für Egisto ein Kinderspass. Pilade, zu Tode erschrocken, stammelt:

des Strofio Sohn ist
Er, Pilade —

Was Strohwisch — „Soldaten“! ruft Egisto — werft mir Beide da in Ketten und ins Loch mit ihnen![1]) Wenn sie Egisto vorläufig nur für geheime Agenten von Oreste hält[2]), so thut er es dem Reste des Stückes zuliebe, um mit demselben nicht voreilig aufzuräumen. Elettra kommt gerade zur Abführung des Oreste und Pilade in den Kerker, um auszurufen: „Ich, ich hab' ihn verrathen, ja, ich selbst!“[4]) Sie meint die wiederholten Auskünfte, die sie über den Verbleib, Wohnort, Aufenthalt etc. des Oreste durch die Mutter dem Tyrannen unter den Fuss gegeben.

Inzwischen hat sich Egisto ein anderes Motiv für die Schlussscene des vierten Actes ausgedacht, leihweise aus Euripi-

1) Soldati, or tosto in ceppi . .
— — — traggansi intanto in duro
Carcere orrendo.

2) Ah' non s' ha dubbio, gli empi
Son ministri d'Oreste.

3) Io l' ho tradito! io stessa!

des' „Iphigenia auf Tauris." Als die beiden Jünglinge gefesselt wieder vorgeführt werden, fordert sie der Tyrann auf, zu bekennen, welcher von ihnen Oreste sey. Beide sagen aus Einem Munde mit Orestes und Pilades in Euripides' genannter Tragödie: Ich bin's. Nun fordert sie Clitennestra ihrerseits auf, zu erklären, welcher von ihnen ihr Sohn sey, damit sie ihm als Schild mit ihrer Brust diene.[1]) Elettra eilt zu Pilade hin, um ihm die Brust anzubieten, und den Tyrannen zu täuschen, als sey Pilade Oreste. Oreste überbietet im Wettstreit mit dem Freunde, die berühmte von Aristoteles bewunderte Wiedererkennung in Euripides' ‚Iphig. auf Tauris', durch eine seiner gelungensten Bravaden, darauf pochend, dass ihn Egisto an diesem Aufpochen erkennen müsste.

> Dem Schrecken glaub', den in die feige Brust
> Bloss meine Stimme schaudert.[2])

Und zieht den Dolch hervor, den Egisto als den seinigen erkennt, womit Clitennestra in jener Nacht den Agamemnon ermordet hatte. Nur ein Wunder kann bei dieser Lage dem verrückten Prahler zu seinem Tragödienzwecke, der Vollziehung der Vaterrache, verhelfen. Er frevelt an den Manen des Vaters kaum schlimmer, als der Mörder, da er die Sühne des Mordes seinem unbezwinglichen Laster, mit der Rache zu prahlen, preisgiebt. Auf die Bitte der Mutter: Er möchte ihr den Dolch ins Herz stossen, was erwiedert der Klapperstorch? Er bietet der Mutter den Dolch an, um ihn dem Egisto ins Herz zu stossen.

> Hier, nimm ihn; du verstehest ihn
> Zu brauchen; stoss ihn in Egisto's Herz
> Mich aber lasse sterben, wenn ich nur
> Den Vater weiss gerächt.[3])

---

1) Qual m' è figlio di voi? ditelo: scudo
A lui son io.

2) al terror credi
Ch' entro il codardo tuo petto trasfonde
Sol la mia voce.

3) — — — eccolo; il prendi:
Trattar tu il sai; d'Egisto in cor lo immergi.
Lascia ch'io mora; a me non cal, pur ch'abbia
Vendetta il padre . . .

Toll, rein toll. Die Rachewuth, richtiger das Prahlen mit Rachewuth, ist ihm so zu Kopfe gestiegen, dass er verrückt geworden. Oder es ist nur eine Finte und er rechnet auf den Deus ex machina: den 5. Act. Egisto hebt den von Oreste der Clitennestra zugeschleuderten Dolch ruhig auf, erkennt in demselben den Stahl, womit der Vater erstochen wurde, und der ihm geeignet scheint, auch mit dem Sohn nicht viel Federlesens zu machen.[1]) Mit einem Sprung aus der Rolle fährt Clitennestra dazwischen: „Tod meinem Sohn? Tod über dich zuerst!"[2]) Worauf Egisto tückisch lächelnd mit höhnendem Deutefinger: „Dich kenn' ich!" Spring nur wieder zurück in deine Rolle, „und weich mir nicht von der Seite."[3]) Clitennestra kriecht in ihre Rolle zurück, da fällt alsogleich Elettra mit einem Fussfall vor Egisto aus der ihrigen:

Sieh mich zu deinen Füssen.[4])

Oreste ruft: Was thust du? Pilade nimmt den ganzen Handel auf seine Kappe.[5]) Dem Egisto reisst der letzte Geduldsfaden: fort mit ihnen sämmtlich an den Galgen!

Elettra, Pilade, Oreste tutti quanti,
Auch du, Frau, zügelst du nicht deine Wuth.[6])

Oreste schreit: „Mich, mich allein" . . . „Meine übermässige Hitze (bollor) bringt euch um"[7]) Bollor? Du sollst was erleben

---

1) è questo
Lo stil, che il padre trucidava; e il figlio
Truciderà.

2) Morte al mio figlio? morte
Avrai tu primo.

3) A me sei nota . . .
. . . . . . dal fianco
Mio non scostarti.

4) Mira, a' tuoi piedi . . .

5) Fu mia la trama.

6) Pilade, Elettra, Oreste, a morte tutti:
E tu pur, donna, ove il furor non tempri.

7) Me solo, me . . . .
. . . . . il mio
Troppo bollor vi uccide.

mit deinem bollernden Bollor — grinst Egisto und fängt vor heimtückischer Freude zu tänzeln an:

> O Freude, dass ich grössre Pein, als Tod.
> Dir geben kann! Elettra soll zuerst,
> Dann Pilade, vom Beil getroffen bluten,
> Und Er, er fall' zuletzt dann auf sie hin.[1])

Clitennestra, Elettra, Pilade, Oreste — heulen, fluchen, toben, jammern. Egisto hält sich die Ohren zu:

> Nun hab' ich euer Schnattern satt . . .
> Genug der Rederei: Was säumt man noch,
> Zum Tode sie zu schleppen? Fort mit euch!
> — — — —
> Du Weib, du folgst mir.[2])

Im Abgehen, gefolgt von Clitennestra und mit vergnügtem Lächeln heimlich: Kuschen muss sie, die Bluthündin auf meiner Atridenjagd! Bist du nun zufrieden, Väterchen Tieste? „Endlich ist Rache uns geworden, spät zwar, aber vollauf.“[3])

„Vollauf.“ Aber der Tyrann denkt und Gott lenkt. Der Theatertyrann nämlich, und der entscheidende Theatergott dieser Tragödien, der allmächtige Knotenzerhauer, der Deus ex Machina, der in der Alfieri-Tragödie der fünfte Act selber ist in Pausch und Bogen. Dank diesem Deus ex Machina schreit Egisto schon in den ersten zwei Versen des letzten Actes:

> O unerwarteter Verrath! O Wuth,
> Oreste frei? Nun wird man was erleben.[4])

---

1) Oh gioia! più gran pena che la morte
Dar ti poss' io! Svenati inanzi dunque
Cadangli, Elettra pria, Pilade poscia;
Quindi ei sovr' essi cada.

2) Omai del garrir vostro
Stanco son io: tronchinsi i detti. A morte
Che più s'indugia a trarli? ite . . .
— — — — —
Donna, vien meco, vieni.

3) — — — alfin vendetta
Piena, o Tieste, abbenchè tarda, avemmo.

4) Oh inespetatto tradimento! oh rabbia!
Oreste sciolto? Or si vedrà.

Clitennestra eilt herbei, das geliebte Scheusal mit ihrer Brust zu decken, die im vorigen Act dem Sohne sich als Schild erbot gegen das Scheusal.[1]) Gleich der wildschäumenden See donnert Egisto den Damm nieder, und braust in den Kampf. Clitennestra bleibt in Verzweiflungsangst um den Theuersten zurück. Elettra heisst sie in den Palast sich retten: Das Volk jauchze dem Oreste zu, und rufe Tod dem Egisto! Das Volk! zum Lachen! Wovon in der ganzen Tragödie kein Lebenszeichen; nichts von „Popolo“, der doch in Alfieri's sonstigen Tyrannentragödien herbeistürzt, wie Wasserschwall in den luftleeren Raum, um die vom tragischen Helden als Brunnenkolben luftleer gepumpte Holzröhre, die hier die Welt bedeutet, auszufüllen, entgegenrauschend dem Helden, dem Plumpenschwengel. Nur in dieser, in der Oreste-Tragödie, kein Popolo, gerade hier keiner, wo er selbst zum Helden der Tragödie plötzlich improvisirt wird, indem er durch Befreiung des Oreste die Tragödie in den Stand setzt, ihre tragische Aufgabe zu erfüllen. Eitel Wind und Flause! Nicht das Volk von Argos, der 5. Act ganz allein ist der Befreiergott aus der Maschine. Doch sey's drum. Das Volk besorge auch hier sein von Geschichte und Drama ihm zugewiesenes Geschäft, als Gott aus der Maschine bald den Tyrannen, bald ihren Mördern, und, so oft Noth am Mann ist, — Beider Mördern, den Dichtern von Tyrannentragödien, unter die Arme zu greifen. Wird darum dieser fünfte Act das Meisterstück, wofür ihn Literarhistoriker und Dramaturgen berufen? Ein wüster Spectakel-Act ist's; wüster, polternder und getümmelvoller als irgend ein anderer fünfter Act dieser Tragödien.[2]) Ein recht eigentlicher Oreste-Schlussact: Oreste, als verrückter Bramarbas-Act, so lärmend, so dreinpolternd, ein solches wirr durchknäulte tumultuarische Schaustück, wie die Schlussquadrillen einer Kunstreiterproduction, und zwischendurch ein allgemeines Gewühl von durcheinander stürzendem Ausden-

1) A lui sottrarti,
Perir dovessi, io giuro . . .
. . . . . . al furor suo
Argin son io frattanto.

2) Von Alfieri's Katastrophen sagt auch Carmignani: „Es sind mehr Lärmauftritte als Handlung“: sono esse più spettacolo che azione (a. a. O. p. 129).

rollengefalle. Elettra beschwört als zärtliche, geängstigte Tochter die Vatermörderin, ihre Mutter, sich zu retten, in Sicherheit zu bringen. Der Bruder, Oreste, schicke sie, um die Mutter zu trösten, ihr beizustehen, sie aus dem Getümmel zu befreien. Oreste und Pilade mit Begleitern suchen den Tyrannen. „Wo ist der Verruchte?“ fragt Elettra. Cliten. „Der Verruchte ist Oreste.“ [1]) Das Rollenwechseln ist dieser Clitennestra zur zweiten Natur geworden. Sie ist ein Proteus von Fallen aus der Rolle. Hier fällt sie in ihre Rolle, Act 5 des „Agamennone“, zurück.

Ihn (Egisto)
Zu retten eil' ich oder mit ihm zu sterben.
El. O Mutter,
Den Elenden, der deine Kinder eben
Nur in den Tod geschickt, den willst du? . . .
Clit. Ja,
Ihn will ich retten . . . .
Verräther seyd ihr, abscheuwürd'ge mir,
Nicht meine Kinder.[2])

Eine Clitennestra in der Katastrophe einer Orestestragödie, ihrer Sühntragödie, lässt diese barbarische Tragik einer Leidenschaft quand-même so schmachvoll-schimpflich liebeschnaufen; so hippomanisch, so stutenbrünstig ihrem Hengst in die Schlacht nachwiehern! „O blinde Mutter!“ jammert Elettra, allein geblieben. „Wie kannst du so berückt nur seyn von jenem Elenden!“ [3]) Sie hat eben nichts von einer Mutter, thörichtes Mädchen, als die Mutterwuth, den furor uterinus. Da ist doch noch das uns so anstössige „Triff doppelt!“ (διπλῆν παῖσον), das Sophokles' Elektra dem Orestes bei der Ermordung der Mutter zuruft, das

1) El. Ov' è l' iniquo
Clit. L'iniquo è Oreste.

2) Io corro
A salvarlo; e a morir con esso io corro.
El. O madre,
Quel vil, che i figli tuoi poc' anzi a morte
Traca, tu vuoi? . . .
Clit. Si, lo vo' salvo —
Voi traditori a me no figli aborro.

3) Oh cieca madre! oh come
Affascinata da quel vil tu sei! —

tragisch Würdigere, im Vergleich mit der jämmerlichen Herzensschlaffheit dieser Elettra, mit dieser rührseligen Unsittlichkeit, diesem erbärmlichen Abfall von dem heroischen Rachepathos einer von ihren Eltern so namenlos geschändeten Königstochter.

Pilade stürzt schnaubend herbei und fragt Elettra nach Egisto. Bald erblickt er Oreste daherstürmen,

„Sich', dort nahet er in seiner Wuth." [1])

Man kann sich von Oreste's Prahlwuth einen Begriff machen, die gerade in diesem Augenblick, wo er mit geschwungenem Schwert den Tyrannen aufjagt, so am Platze ist, wie die Faust in der Tasche. Sein Gebahren muss um so mehr als Prahlwuth erscheinen, da er von Pilade hört, dass Egisto feig in seinem Palast sich verborgen halte. Heulend stürzt Clitennestra herbei: „Sohn, Erbarmen!" [2]). Mit ihrem Egisto nämlich, der schon in Ketten liege. [3]) „Noch lebt er also? O der Freude! Ich eil' ihn zu ermorden", jubelt Oreste. [4]) Jetzt eilt er ihn zu ermorden, den mit Ketten Belasteten! O prahlerischer Rächerwicht von Vatermörder! Aufschneider mit dem geschwungenen Racheschwert! Oreste-Thrason! Tragödien-Maulheld! „Halt ein" — schreit Clitennestra dem Fortstürzenden nach, der den Mord seines Vaters an einem Gefesselten zu rächen gestreckten Laufes hinrennt — „halt ein! Ich war's, die deinen Vater mordete; mich tödte, mich! Egisto ist unschuldig." [5]) Sie hält den Sohn wirklich fest. Er reisst sich los. Sein Heldenungestüm kennt keinen Aufschub. Man muss das Eisen schmieden, weil es warm ist; auf seinen Fall das Sprichwort angewendet: Man muss das Eisen einem Tyrannen dreimal im Leib umkehren, so lang er in den Eisen liegt; man kann nicht wissen, was in dem nächsten Augenblick geschieht. Fort ist er. Clitennestra hinterdrein:

---

1) Eccolo, ei vien nel furor suo.

2) Figlio, pietà. — 3) È di catene
Già carco Egisto.

4) Ancor respira? oh gioia!

5) T'arresta. Io sola
Il tuo padre svenai; svenami: . . . Egisto
Reo non ne fu.

„Mich sollst du zuerst morden.“ [1]) Elettra heisst Pilade ihr nacheilen, sie zurückhalten. „Sie bleibt immer die Mutter“ [2]), beginnt sie, alleingelassen, ihren Monolog und schliesst ihn: „Sieh, Oreste, als Sieger, den Dolch vom Blute triefend!“ „Sieben und wieder siebenmal hat er dem zitternden Feigling den brando im Herzen umgekehrt“ [3]), einem wehrlos Gefesselten! Wer ist mehr Feigling?

> Die Memme weinte, doch mit gröss'rer Wuth nur
> Erfüllte mich das niederträcht'ge Weinen.
> Ha Vater! 'n Wicht, der nicht zu sterben wagt,
> Erschlug dich! —

„Ha, Bube!“ — erhebt sich der blutige Schatten Agamemnon's aus seinem Grabe —

> „Der Mord kränkt wen'ger, schändet wen'ger mich,
> Als deine Rache —“

Uud sinkt trauervoll grollend in sein Grab zurück.

Das Beste kommt noch. Pilade keucht heran, fordert von Oreste das bluttriefende Schwert. Oreste giebt es ihm. Elettra fragt ängstlich nach der Mutter. Pilade stöhnt. — Was ist? Pilade: „durchbohrt“ — Oreste: von wessen Hand? Er, Oreste, hat die Mutter unwissentlich getödtet. Als sie dem Egisto zu Hülfe eilte, fing sie einen mörderischen Hieb auf, der sie tödtete, ohne dass es Oreste in seiner blinden Wuth merkte. [4]) So wie Oreste dies hört, verfällt er in einen Wahnsinnsparoxysmus, fordert sein Schwert zurück, ruft: „Wer verfolgt mich? Wo verberg' ich mich?“ Kurz, schliesst seine Rolle, wie er sie begonnen: mit einem tollhäuslerischen Gebahren, das nicht gehauen und nicht gestochen. Elettra und Pilade eilen dem, man weiss nicht von wem Verfolgten und Gejagten nach. Pilade mit dem Schlussvers:

---

1) Tu svenerai me pria.

2) Ella è pur sempre
Madre.

3) Ben sette e sette volte entro all' imbelle
Tremante cor fitto e rifitto ho il brando.

4) Il ferro
Vibrasti in lei, senza avvederten, cieco
D'ira . . .

O grausam unentrinnbares Gesetz
Entsetzenvollen Schicksals![1])

Dass nämlich Aeschylos' Choephoren und Sophokles' Elektra eine solche Nachfolge erleben müssen.

Was meint nun die Kritik gewiegter Literarhistoriker und Dramaturgen zu diesem Oreste? „Alfieri hat sich selbst in der Schöpfung eines Charakters wie Oreste übertroffen.“[2]) „Eine glühende Inspiration erwärmt die ganze Tragödie.“[3]) „Suchen wir in der Tragödie nach der Entwickelung eines grossen Charakters, einer grossen Leidenschaft, dürften wenige Rollen sich mit der des Oreste vergleichen lassen, der kein Wort spricht, das nicht das Herz in heftige Schwingung versetzt.“[4]) Auch unser Herz, aber in keine sympathische. „Vortrefflich ist die Schilderung der Clitennestra, die abwechselnd für den Sohn und für den Gatten zittert. Ueber alles Lob erhaben im 5. Act das Aussersichseyn des Oreste bei Egisto's Ermordung, wodurch ungemein glücklich der Muttermord verschleiert wird, den Oreste, ohne die Mutter zu gewahren, verübt.“[5]) Verständiger und kritisch überdachter ist Sismondi's Urtheil: „Elettra, Egisto, Clitennestra, Oreste, scheinen immer bereit, sich zu zerfleischen. Der Grimm des letztern ist so anhaltend, so der Tollheit ähnlich (si semblable à la folie), dass man begreift, wie er im letzten Act seine Mutter ermordet, ohne sie zu kennen; aber dieser Grimm ist zu eintönig, um anzuziehen.“[6]) Carmignani, der von allen Beurtheilern des Alfieri demselben am schärfsten zu Leibe geht, und in seiner angezogenen beachtenswerthen Schrift eine kritische Unbestochenheit

1) Oh dura
D'orrendo fato inevitabil legge!

2) Alfieri ha superato se stesso nella creazione del carattere d'Oreste (Ugoni a. a. O. p. 480). — 3) Una ispirazione ardente accalora tutta la tragedia. (a. a. O.) — 4) Ma se cerchiam nella tragedia lo sviluppo di un grande carattere, di una grande passione, poche parti potranno pareggiarsi a quella di Oreste, ogni parola del quale produce una vibrazione del cuore. (Das.) — 5) Eccellente è la dipintura di Clitennestra che palpita alternativamente or pel figlio or pel marito... Sopratutto nell' atto V. lodevolissimo è il trasporto di Oreste nel trucidar Egisto, col quale si colorisce egregiamente l'aver uccisa la madre che si frappone, senza vederla. Signorelli. a. a. O. 215. — 6) a. a. O. p. 16.

und Schlagfertigkeit hinsichtlich Alfieri's bekundet, die ihn vortheilhaft vor den sonstigen Erläuterern des berühmten Tragikers auszeichnen, — selbst Carmignani wirft dem Cerberus der nationalen Empfindlichkeit in einer Note, bezüglich des Oreste, eine beschwichtigende Mohnpille hin, die der Text Lügen straft: „Der Oreste des Alfieri, beurtheilt nach den Regeln der tragischen Wirkung, bietet viele Unvollkommenheiten dar; hat aber unter seiner Feder einen Werth empfangen, der sich besser fühlen als erklären lässt. Es ist in Wahrheit ein übertriebener, wahnwitziger, widernatürlich ungestümer Oreste, der selten weinen macht, der aber eine Seele von ursprünglicher und erstaunlicher Stählung verräth. Die Kunst im Grossen zu gestalten sticht wunderbar in dieser Composition hervor, nnd wenn darin nicht immer die Seele der Tragödie waltet, so gewahrt man doch in ihr durchweg das wunderbare Genie des Alfieri." [1]) Wie schmeckt die Mohnpille? Dem gedachten Cerberus vortrefflich. Beim Cerberus heisst es erst recht: Quot capita tot — offae: „So viel Köpfe, so viel Mohnpillen." Oreste's „Seele von ursprünglichem und erstaunlichem Schrot und Korn?" „Die Kunst im grossen Styl zu bilden", bräche wunderbar in dieser Tragödie hervor? „Das wunderbare Genie des Alfieri" lasse sich durchweg darin erkennen? Nach unserer sachgetreuen Zergliederung der Tragödie Oreste, und der andern bisher in Betracht genommenen Tragödien des Alfieri sind wir, und gewiss auch der Leser mit uns, so wenig geneigt, den Geschmack des Cerberus zu theilen, dessen Cerebrum keineswegs der Vielheit seiner Köpfe entspricht — so wenig geneigt, dass wir uns, nach den erörterten vier bis fünf Tragödien, nicht wundern würden, wenn ein geschmackverwandter Beurtheiler dieser Tragödien in der Kirche Santa Croce zu Florenz, vor Alfieri's Marmor-Grabmal von Canova's Meissel, die stille Frage auf-

1) L'Oreste dell' Alfieri examinato colle regole sentimentali dell' effetto tragico ha molte imperfezioni, ma sotto la sua penna ha un pregio più facile a sentirsi che a definirsi; egli è un Oreste esagerato in vero, frenetico, impetuoso oltre il naturale, che raramente fa piangere, ma che ha un anima di una tempra originale e sorprendente. L'arte di colpire in grande spicca mirabilmente in questo componimento, e se non vi è sempre l'anima della tragedia, vi è però sempre il genio prodigioso dell' Alfieri. (Carmignani, a. a. O. p. 145. n. 1.)

würfe: Was macht Saul und sein Dichter unter den Propheten? Und uns auch nicht wundern, wenn dieser mit uns übereindenkende Beurtheiler sich die zweite Frage stellte: Ob das vereinigte Italien nicht, auf Grund jener 4 bis 5 erledigten Tragödien, eines schönen Tages, unter Berufung vom unsterblichen Alfieri auf den sterblichen, über diesen zur Tagesordnung übergehen, und seinem Mausoleum nicht denselben Anspruch auf tragisch-poetische Ruhmesberechtigung und Verewigung zuschreiben könnte, wie der Aschenurne seines Oreste? Welches Glück für das berühmte Monument des grössten italienischen Tragikers: dass die Anspruchstitel auf dasselbe und auf dessen Stelle in unmittelbarer Nachbarschaft der Grabmäler der beiden, nächst Dante, grössten Geister Italiens: Machiavelli's und Galilei's, wenn irgendwo, nothwendiger Weise doch in den späteren Meistertragödien begründet liegen müssen, unter denen die

## Virginia

die früheste und eine der mit Recht gepriesensten ist. Warum nun — fragt der Leser mit krausgezogener Braue — warum nicht lieber gleich die besseren Stücke zu kritischer Erläuterung bringen und die Spreu fallen lassen? In Rücksicht zumal auf das nun gebrochene Gelöbniss: von Neugestaltungen altgriechischer Mythenstoffe absehen zu wollen? — Wie denn aber — Frage gegen Frage — wenn durch den Gelöbnissbruch die Zweckmässigkeit des Gelübdes an einem Beispiel dargethan werden sollte? Wenn die Hervorstellung der Fehler und Verirrungen eines gefeierten Nationaldichters von so mächtigem Einflusse auf die dramatische Poesie seines Volkes fruchtbringender wäre, als die Vorzüge mancher anderer, selbst gehaltvollerer, aber minder einflussreicher Dichter? Wenn jene fehlervollen Stücke vielleicht gar belehrender und fesselnder wirkten, als die Meisterstücke desselben Dichters, deren Schönheiten aber lange nicht so hervorstechen, wie die oft erschreckenden Missgriffe in den schwächeren Dichtungen, die ja noch obenein von namhaften Beurtheilern den besten des Dichters — wie die mitgetheilten kritischen Ansichten über Alfieri's Antigone, Filippo und Oreste zeigten — gleich gestellt worden? Wer weiss, ob die Bewunderung, die dem Leser die noch vorzulegenden musterwürdigen Tragödien Alfieri's abge-

winnen möchten, seiner Verwunderung über die unglaublichen Verstösse gegen die Grundregeln der Composition in den erledigten Stücken gleich kommen wird. Und ob nicht der einsichtsvolle Leser Alfieri's Mustertragödien, nachdem er sie kennen gelernt, aus dem kostbaren Dariusschreine der als Nationalschätze sie aufbewahrenden Literaturgeschichte entfernt wünschen möchte, um den eben besprochenen Platz zu machen, die im Glanze belehrender, durch poetische Sünden erleuchtender Skandale heller strahlen, als jene uns noch bevorstehenden Meisterstücke durch grosse Schönheiten glänzen mögen. Ein solcher Wunsch dürfte sich im Leser wohl gar schon bei der ersten dieser mustergültigen Tragödien, bei der „Virginia“, regen.

Diese Tragödie erfreut sich des grossen Vortheils, dass sie aus ihrer historischen Wurzel, der Erzählung des Livius, das tragisch-dramatische Mark bloss in sich aufnehmen, trieb- und lebenskräftig durch ihre Adern strömen lassen durfte, um ein mächtiges, grossartiges Liebe-Freiheits-Trauerspiel zu entfalten im grandiosen Styl einer poetisch-politischen Tragödie. Nicht leicht möchte es einen zweiten von der Geschichtserzählung so theatralisch-dramatisch zubereiteten, und dem Dichter in die Hände gearbeiteten Stoff geben, der die Verwandtschaft, ja die Einheit von Liebe und Freiheit; der ihre gegenseitige Wechselwirkung und geschichtliche Uebergangswandelung des Liebe- und Freiheitspathos ineinander, so klar zu Tage legte, wie diese in das römische Staatswesen und dessen Entwickelung so schicksalsmächtig und daher tragisch eingreifende Familienepisode. Der Stoff unterscheidet sich von dem scheinbar ähnlichen des Lucretia-Thema's einmal: durch die Conflictstellung der Hauptpersonen zwischen den das Staatsleben bildenden und bewegenden politischen Grundmächten; durch den im Virginia-Ereigniss wesentlich verschiedenen Gegensatz zwischen Gemeinvolk und Patrizierthum; zwischen dem eigentlichen römischen Freibürgerstande und dem römischen Junkerthum; während die Lucretia-Katastrophe mehr eine nur mit Hülfe des Gemeinvolks von den Adelsgeschlechtern bewirkte und, im Kampfe gegen das Königthum, zu ihrem Nutzen ausgebeutete Herrschaftsumwälzung bedeuten mochte. Die Virginia-Fabel hat ferner vor der Lucretia-Fabel den für's Drama unschätzbaren Vorzug eines von der Geschichte bereits überlieferten Liebesmotivs voraus; eines

reinen, bräutlichen Herzensmotivs, im Conflicte mit dem brutalzuchtlosen, allen Gesetzen hohnsprechenden, ja unter dem Deckmantel der Gesetzlichkeit sich zu befriedigen entbrannten, und mit der Entehrung eines heiligen Liebesbundes sich kitzelnden Gelüste des gewaltsam frechsten der zehn Junkertyrannen; des lasterverwandten Nacheiferers jenes Sextus Tarquinius, dessen an Lucretia verübtes Bubenstück nur das letzte Angriffszeichen gleichsam zum Entscheidungskampfe war, worin die tödtlich beleidigte Adelsfamilienehre mit dem Königbubenthum um die Herrschaft auf Tod und Leben rang. Patricische Stammesehre und übermüthig-gewaltherrscherliches Schändungsgelüst, beide gewissermaassen, wenn auch nicht gleichwerthige, noble Passionen, platzten in der Lucretia-Katastrophe auf einander: ein wesentlich patricischer Kampf um Adels- oder Tyrannenherrschaft. Als Widerspiel hiezu zeigt die Virginia-Katastrophe den Austragskampf auf einer höheren geschichtlichen Entwickelungsstufe. Hier nimmt das Gemeinvolk, die Plebs, zu Gunsten ihres Vertreters, des Virginius und seiner Familie, den Kampf auf gegen die entarteten Besieger des zuchtlosen Willkürherrscherthums, gegen die Macht- und Unzuchterben der Tarquinier, gegen das Junkerthum der Zehnbuben, nicht der Zehnmänner; nimmt das Gemeinvolk diesen zu letztgültiger Entscheidung auszufechtenden Kampf auf, im Namen der heiligsten Schutzgottheit der Familien und der Staaten, der Haus- und öffentlichen Sitte, der Cultur und der Freiheit; im Namen der bräutlichen Herzensliebe, eines allmenschlichen, keines Standesinteresses; mithin von einem wesentlich das ganze Volk, die ganze Menschheit umfassenden, von einem grundaus demokratischen Kampfmotive bewegt. In geschichtlicher, wie in dramatischer Hinsicht vertritt uns daher die Virginia-Fabel ein höheres Entwickelungsmoment, als die Lucretia-Fabel. Kein einziges der uns bekannten Virginien-Dramen scheint auch nur aus der Ahnung, geschweige aus der Einsicht in die Bedeutung dieses Stoffes entsprungen. Keinem einzigen der Virginia-Dichter stand die poetische Wünschelruthe zu Gebote, die den in der Erzählung des Livius ruhenden Schatz an's Licht gehoben, und als politische, von Freiheits- und Liebespathos durchglühte und durchläuterte Tragödie höchsten Styls offenbart hätte. Als das Meisterdrama des umgeformten, auf neuhöfische Tarquinier- oder Appier-

Zustände und Infamien übertragenen Virginia-Motives wird uns Lessing's ursprünglich zu einer Virginia angelegtes Trauerspiel, Emilia Galotti, gelten dürfen, das freilich die Lösung des Problems nur durch den Flor der sittlichen Frage errathen, dem Kundigen aber auch aus jedem Pinselstrich das volle Bewusstseyn solcher Lösung herausfühlen lässt, das der tiefe dramatische Kunstbegriff des Schöpfers von Emilia Galotti noch verheimlichen; das er, aus Kriegslist gleichsam, noch verbergen musste, um dem zu seiner Zeit in voller Ueppigkeit herrschenden Tarquinierbubenthum einen desto tödtlicheren Streich zu versetzen.

Es verlohnt sich wohl zu sehen, mit welchem Erfolge der tendenziöseste aller tyrannenfeindlichen Tragiker, das Oberhaupt gleichsam der Carbonari der italienischen Tragödie, mit welchem Erfolge Alfieri die Virginia-Geschichte des Livius in ein ergreifendes und kunstwürdiges Trauerspiel umgeformt. Meint er doch selbst, „aus dem Stoffe lasse sich eine fast vollkommene Tragödie schaffen." [1]) Wir legen daher zur Vergleichung den Hauptabschnitt aus Livius' Virginia-Geschichte vor. [2])

---

1) Soggetto suscettibile di dare tragedia perfetta quasi.

2) l. III. c. 43. „Zu den von den Feinden erlittenen Niederlagen fügten die Decemvirn noch zwei abscheuliche Thaten, im Feld und daheim. Im Sabinischen war es, wo sie den Lucius Siccius, der ans Decemvirhass der Tribunenwahl und der Auswanderung bei den gemeinen Kriegern in geheimen Unterredungen Erwähnung that, auf Kundschaft zur Aufnahme eines Lagerplatzes abschickten. Es wurde den Kriegsleuten, welche sie zu dieser Unternehmung mitgeschickt hatten, der Auftrag gegeben, ihn an einem gelegenen Platz anzufallen und zu tödten. Nicht ungestraft tödteten sie ihn; um ihn her fielen vor seiner Gegenwehr einige Meuchelmörder, da er mit einem, seiner Leibesstärke gleichenden Muth, umringt, sich vertheidigte." . . . .

„Voll Unzufriedenheit war das Lager und man beschloss, den Siccius sogleich nach Rom zu tragen, hätten ihm nicht die Decemvirn eine Kriegsleiche auf öffentliche Kosten zu halten geeilt. Sein Begräbniss hat die Kriegsleute in tiefe Traurigkeit und die Decemvirn allgemein in den schlechtesten Ruf gesetzt."

c. 44. „Es folgt ein anderer Frevel in der Stadt, von Gelüstung erzeugt und von eben so grässlichen Folgen, als der Frevel war, welcher durch Schändung und Entleibung der Lucretia aus Stadt und Reich die Tarquinier vertrieben hatte, so dass die Decemvirn nicht allein ein gleiches Ende, wie die Könige hatten, sondern auch aus gleicher Ursache ihre Re-

gierung verloren. Den Appius Claudius wandelte die Gelüstung an, eine bürgerliche Jungfrau zu entehren. Der Vater der Jungfrau, Lucius Virginius, führte ein ansehnliches Fähnlein auf dem Algidus — ein musterhafter Mann daheim und im Felde. Eben so war seine Frau erzogen gewesen und wurden seine Kinder erzogen. Die Tochter hatte er dem gewesenen Tribun, Lucius Icilius, verlobt — einem wackern Mann und bewährten muthigen Vertheidiger der Volkssache. Diese erwachsene, ausgezeichnet schöne Jungfrau suchte Appius, von Liebe brennend, durch Geschenk und Verheissung anzulocken, und da er alle Zugänge durch Schamgefühl versperrt sah, sann er auf eine grausame und übermüthige Gewaltthat. Er gab seinem Schützling, Marcus Claudius, den Auftrag, die Jungfrau als Sclavin in Anspruch zu nehmen und nicht nachzugeben, wenn man der Freiheit gemäss ihre Rettung verlange, in der Meinung, weil der Vater des Mädchens abwesend wäre, könne die Ungerechtigkeit stattfinden. Als die Jungfrau auf den Markt kam — denn dort waren in den Buden auch Kinderschulen — legte der Gehülfe der Decemvirsgelüstung Hand an sie, nannte sie seiner Sclavin Tochter und Sclavin, und befahl ihr, ihm zu folgen, und drohte, sie im Zögerungsfalle mit Gewalt fortzuschleppen. Das erschrockene Mädchen staunte, und auf das Geschrei ihrer Erzieherin, welche den Schutz der Quiriten anflehte, lief Alles zusammen. Ihres Vaters, Virginius, und ihres Verlobten, Icilius, volksthümlicher Name ward gepriesen, wo denn die Bekannten die Beliebtheit derselben, die Volksschaar der empörende Auftritt für die Jungfrau gewann. Schon war sie vor Gewalt sicher, als der Ansprecher (Marcus Claudius) sagte: Es sey die aufgeregte Volksmenge unnöthig; er verfahre nach Recht, nicht mit Gewalt. Er forderte das Mädchen vor Gericht, und die Anwesenden riethen, sie sollte folgen. Man kam vor den Richterstuhl des Appius. Die dem Richter bekannte Rolle spielte nun der Anforderer, freilich beim Verfasser des Stücks, durch: das Mädchen sey in seinem Hause geboren, und von da in das Haus des Virginius hineingestohlen und untergeschoben worden. Dies gebe er auf sichere Anzeige an und werde es beweisen, wenn auch Virginius selbst Richter seyn sollte, welchen der grössere Theil des Unrechts anginge. Inzwischen sey es billig, dass die Magd ihrem Herrn folge. Die Beistände des Mädchens sagten: „Virginius sey im Dienste des Staats abwesend, in zwei Tagen werde er da seyn, wenn man es ihm sagen lasse; es sey unbillig, dass er abwesend um seine Kinder rechten solle; und verlangten, er (Appius) möchte die Sache bis zu des Vaters Ankunft unentschieden lassen; er möchte nach einem selbstgegebenen Gesetze, der Freiheit gemäss, ihre Rettung verstatten, und nicht zugeben, dass eine erwachsene Jungfrau eher ihren Ruf, als ihre Freiheit zu verlieren in Gefahr komme."

c.45. „Appius leitete seinen Spruch also ein: „Wie sehr er die Freiheit begünstigt habe, beweise gerade das Gesetz, welches des Virginius Freunde für ihre Forderung zum Vorwande nehmen. Uebrigens werde darin die Freiheit nur dann sicheren Schutz finden, wenn es sich weder nach den

Umständen, noch nach den Personen verändere. Denn bei letzteren, welche für die Freiheit in Anspruch genommen werden, gelte, weil Jeder nach dem Gesetze verfahren könne, dies als Recht; bei ersterer, welche in des Vaters Gewalt stehe, sey sonst Niemand, dem der Eigenthümer im Besitze nachstehe. Man beliebe desswegen, den Vater holen zu lassen; unterdessen solle der Ansprecher an seinem Rechte nicht leiden, sondern das Mädchen wegführen und es auf die Ankunft des Vaters zu stellen versprechen." Da gegen die Ungerechtigkeit des Beschlusses Viele mehr murrten, als dass irgend einer dagegen zu schreien gewagt hätte, so kamen Publius Numitorius, des Mädchens Mutterbruder, und ihr Bräutigam Icilius dazu, und da man ihnen unter dem Gedränge Platz machte, und die Volksmenge vorzüglich bei des Icilius Dazwischenkunft sich dem Appius widersetzen zu können glaubte, so sagte der Lictor: Appius habe es beschlossen! und stiess den lautschreienden Icilius zurück. Auch den Gelassensten würde eine so grässliche Ungerechtigkeit empört haben! „Mit dem Schwerte musst du mich von hier zurückstossen, Appius!" sagte er, „damit du so still hinnehmest, was du verheimlichen willst. Als Jungfrau will ich sie wegführen, und als eheliches keusches Weib haben. Rufe immerhin alle, auch deiner Amtsgenossen Lictoren zusammen, lass Ruthen und Beile bereit halten, sie soll nicht ausser dem Hause ihres Vaters bleiben — die Braut des Icilius! — Nein! wenn ihr gleich dem römischen Gemeinvolke die tribunische Amtshülfe und die Weiterberufung, zwei Bollwerke zur Behauptung seiner Freiheit, genommen habt, so ist nicht darum auch Eurer Gelüstung die Königsmacht über unsre Weiber und Kinder gegeben. Wüthet gegen unsern Rücken, gegen unsre Nacken; die Keuschheit wenigstens sey sicher! Vergreift man sich an dieser, so werde ich — für meine Braut die anwesenden Quiriten, so wird Virginius für seine einzige Tochter die Kriegsleute, so werden wir alle — Götter und Menschen um Beistand anrufen, und du wirst nimmermehr deinen Beschluss ohne unsern Mord vollziehen. — Ich fordere dich auf, Appius, ja wohl den Schritt zu bedenken, welchen du thust! Virginius wird, wenn er kommt, schon wissen, was er in Hinsicht seiner Tochter zu thun habe; nur das wisse er, dass er, wenn er dieses Menschen Anmassungen nachgiebt, auf eine andere Weise für seine Tochter zu sorgen habe; ich will, indem ich meine Braut für die Freiheit in Anspruch nehme, lieber sterben, als untreu werden."

c. 46. „Aufgeregt war die Volksmenge und ein Kampf schien bevorzustehen. Die Lictoren hatten den Icilius umstellt, und doch ging man nicht über Drohungen hinaus, als Appius sagte: Nicht die Virginia werde vom Icilius vertheidigt, sondern der unruhige Mensch, der noch immer den Tribunatsgeist athme, suche Gelegenheit zum Aufruhre. Er wolle ihm dazu heute keine Veranlassung geben; damit er aber wisse, dass dies nicht seinem Muthwillen, sondern dem abwesenden Virginius und dem Vaternamen und der Freiheit zu gefallen geschehen sey, wolle er zwar heute keinen Rechtsspruch thun, noch einen Zwischenbeschluss ergehen-

lassen, und den Marcns Claudius ersuchen, von seinem Rechte abzustehen und das Mädchen his zum folgenden Tage in Freiheit zu lassen. Wenn aber der Vater nicht am folgenden Tage erschiene, so erkläre er dem Icilius und Seinesgleichen, dass es ihm, weder als Gesetzgeber noch als Decemvir, an Standhaftigkeit fehlen, und dass er keineswegs seiner Amtsgenossen Lictoren zusammenrufen werde, um den Anstiftern der Meuterei Einhalt zu thun; er werde sich mit seinen Lictoren begnügen." Da die Zeit des Unrechts aufgeschoben ward und die Beistände des Mädchens anseinander gegangen waren, beschloss man, dass zu allererst der Bruder des Icilius und der Sohn des Numitorins, rasche Jünglinge, von hier grade sich an das Thor begeben, und so schlennig als möglich den Virginius aus dem Feldlager holen sollten. „Darauf beruhe des Mädchens Rettung, wenn am folgenden Tage der Rächer des Unrechts zu rechter Zeit sich einstellte." Sie reisten auf Geheiss ab und brachten auf Eilpferden Nachricht an den Vater. — Als der Ansprecher des Mädchens darauf drang, dass Icilins sie befreien und Bürgen stellen sollte, und dieser ihm sagte, diee eey eben im Werke — nm geflissentlich die Zeit hinzubringen, bis die in das Lager geschickten Boten einen Vorsprung gewännen; — da hob die Volksmenge überall die Hände empor und Jeder zeigte sich zur Bürgschaft für den Icilins bereit. Und er erwiederte mit Thränen: Ich danke! Morgen werde ich von Eurem Dienste Gebranch machen; Bürgen habe ich jetzt genug. So befreite man die Virginia, unter der Bürgschaft der Verwandten. Appius verweilte noch ein wenig, um nicht den Schein zu haben, als wäre er bloss dieser Sache wegen dagesessen; da man aber ans Theilnahme an der einzigen Person alles Andere aus der Acht liess nnd Niemand herzuging, so begab er sich wieder nach Hause und schrieb seinen Amtsgenossen in das Lager: „Sie möchten dem Virginius keinen Urlanb geben, sondern ihn dafür in Verwahrsam halten." Der gottlose Anschlag kam, wie es seyn musste, zu spät, und schon war mit genommenem Urlaub Virginius in der ersten Nachtwache abgereist, als am folgenden Morgen das Schreiben von seiner Zurückbehaltung vergebens einlief."

c. 47. „Aber in der Stadt führte frühmorgens, da die Bürgerschaft in gespannter Erwartung dastand, Virginius als Sordidat, seine Tochter in veraltetem Anzug, in Begleitung einiger Standesfranen mit ansehnlicher Beistandschaft auf den Markt hinab. Hier begaun er herumzugehen und den Leuten die Hand zu drücken, nicht allein um gefälligen Beistand zu bitten, sondern auch ihn als Schuldigkeit zu verlangen: „Für ihre Weiber und Kinder stehe er täglich im Felde, und es gebe keinen andern Mann, von dem mehre Heldenthaten im Krieg erwähnt werden könnten. Was nütze es, wenn im Wohlstande Roms — Leiden, die man in eroberter Stadt zu fürchten habe, seine Kinder erdulden müssten?" Mit diesen beinahe volksrednerischen Worten ging er bei den Leuten herum. Aehnliches ward vom Icilins gesprochen. Das Weibergefolge machte durch stumme Thränen mehr, als jede Rede, Eindruck. Mit einem, gegen dies Alles ver-

härteten Herzen bestieg Appius — solche Macht, mehr des Wahnsinns als der Liebe, hatte ihm den Verstand verrückt! — den Richterstuhl, und da sogar der Ansprecher sich kürzlich darüber beschwerte, dass man ihm gestern aus Parteilichkeit kein Recht gesprochen habe, und ehe er noch seine Anforderung durchführte und Virginius zum Antworten Zeit bekam, nahm Appius das Wort. Was er seinem Beschlusse für eine Rede vorgewandt habe, mögen vielleicht irgend nach der Wahrheit die alten Geschichtschreiber überliefert haben. Weil ich aber nirgends eine, bei solcher Abscheulichkeit des Beschlusses wahrscheinliche Rede finde, so will ich nur das Bekannte ohne Hülle darlegen: „Er habe die Zueignung zur Sclaverei erkannt." Anfangs hat das Staunen über die Auffallenheit einer so gräulichen That Alle festgebannt; die Stille hielt hierauf eine Zeitlang an. Als hernach Marcus Claudius unter die umstehenden Standesfrauen hinging, um das Mädchen zu ergreifen, und ihn eine jämmerliche Wehklage der Weiber empfing, so streckte Virginius die Hände gegen den Appius hin und rief: „Dem Icilius, nicht dir, Appius! habe ich meine Tochter verloht, und zur Ehe, nicht zur Entehrung, habe ich sie erzogen. Willst du wie das Vieh und das Wild zu Begattungen hinrennen? Ob es diese hier gestatten werden, weiss ich nicht; ich hoffe nicht, dass es die verstatten werden, die Waffen haben." Da der Ansprecher der Jungfrau von der dichten Schaar der Weiber und der umstehenden Beistände zurückgetrieben wurde, so erfolgte Stille durch den Herold."

c. 48. „Der Decemvir, vor Gelüstung ganz ausser sich, erklärte: „Nicht nur aus der gestrigen Schmährede des Icilius und Gewaltthätigkeit des Virginius, worüber er das Römervolk zum Zeugen habe, sondern auch aus sicheren Anzeigen wisse er es bestimmt, dass die ganze Nacht in der Stadt Rotten gewesen wären, um einen Aufstand zu erregen. Darum sey er, eines solchen Kampfes wohlbewusst, mit Bewaffneten herabgekommen, nicht um irgend Ruhige zu beleidigen, sondern um die Ruhestörer der Bürgerstadt vermöge der Hoheit seiner Herrschaft einzuschränken. Desswegen mag ein ruhiges Verhalten besser seyn. — Gehe Lictor! fuhr er fort, entferne das Getümmel und mache Platz dem Herrn, zur Ergreifung seiner Leibeigenen!" Als er dies voll Zorn hingedonnert hatte, zog sich die Volksmenge von sich selbst auseinander, und verlassen, als Raub der Ungerechtigkeit, stand das Mädchen da. Jetzt sprach Virginius, als er nirgends Hülfe sah: „Ich bitte, Appius, erstens verzeihe dem Vaterschmerz, wenn ich mich mit zu wenig Schonung gegen dich herausgelassen habe; zweitens lass mich hier in Gegenwart der Jungfrau ihre Amme befragen, wie sich dies verhalte, damit ich, wenn ich fälschlich Vater genannt bin, gleichmüthiger von hier abtrete." Mit Erlaubniss führte er Tochter und Amme auf die Seite — nahe bei dem Tempel der Eleusina zu den Buden, die jetzt die Neuen heissen; und hier entriss er einem Fleischer das Messer und sprach: „Mit diesem einzigen noch möglichen Mittel, o Tochter! setze ich dich in Freiheit!" Hierauf durchbohrte er die Brust des Mädchens, blickte zurück auf den Richterstuhl und sprach: „Dich Appius und deinen

Kopf weihe ich mit diesem Blute!" Durch das auf eine so gräuliche That entstandene Geschrei aufmerksam gemacht, befahl Appius, den Virginius zu ergreifen. Dieser bahnte sich mit dem Mordgewehr, wo er ging, einen Weg, bis er unter dem Schutze der geleitenden Volksmenge an das Thor gelangte. Icilius und Numitorius hoben den verblutenden Leichnam auf und zeigten ihn dem Volke, wobei sie die Frevelthat des Appius, des Mädchens unglückliche Schönheit, die Nothgedrungenheit des Vaters beweinten. Die Standesfrauen zogen hinterher und schrieen: „Sey das der Kinder Schicksal, die man gebären müsse? Das der Keuschheit Lohn?" und was sonst noch in solchem Falle der weibliche Schmerz, je betrübter er im schwachen Herzen ist, um so jämmerlicher den Klagenden eingiebt. Der Männer und vorzüglich des Icilius Sprache war nur von entrissener tribunischer Amtsgewalt und Weiterberufung an das Gesammtvolk, und von öffentlicher Unzufriedenheit."

c. 49. „Aufgeregt ward die Volksmenge theils durch die Abscheulichkeit der Frevelthat, theils durch die Hoffnung, die Freiheit gelegentlich wieder zu gewinnen. Appius befahl bald, den Icilius zu rufen, bald den Widerspänstigen zu ergreifen; zuletzt, da man die Gerichtsdiener nicht beikommen liess, ging er selbst mit einer Schaar junger Patricier durch das Gedränge und befahl, ihn in das Gefängniss zu führen. Schon war um den Icilius nicht allein die Volksmenge, sondern auch die Anführer derselben, Lucius Valerius und Marcus Horatius, welche den Lietor zurücktrieben und erklärten: Wenn Appius nach Recht verführe, so beschützten sie den Icilius gegen den Privatmann, und wenn er Gewalt zu brauchen suchte, so würden sie auch hierin eben so stark seyn. Hieraus entstand ein grässlicher Hader. Dem Horatius und Valerius ging der Lictor des Decemvirs zu Leibe, die Volksmenge zerbrach die Fascen; Appius trat vor der Versammlung auf; es folgten Horatius und Valerius; sie hört die Versammlung an, dem Appius tobt man entgegen. Schon befahl in gebieterischem Tone Valerius den Lictoren, sich von dem Amtlosen zu entfernen, als der muthlose Appius, für sein Leben besorgt, sich in ein nahes Haus am Markte, von seinen Gegnern unbemerkt, mit verhülltem Haupte zurückbegab. Spurius Oppius brach, um seinem Amtsgenossen beizustehen, von der anderen Seite auf den Markt herein, sah aber die Herrschaft durch Gewalt besiegt. Hernach liess er nach mancherlei Ueberlegungen und weil von jeder Seite Viele beistimmig dazu riethen, in der Angst zuletzt den Senat berufen. Dieser Umstand hat, weil einem grossen Theil der Rathsväter die Handlungen der Decemvirn zu missfallen schienen, in der Hoffnung, durch den Senat diese Amtsgewalt zu endigen, die Volksmenge beruhigt. Der Senat glaubte, das Gemeinvolk nicht aufreizen zu dürfen, sondern weit mehr darauf sehen zu müssen, dass des Virginius' Ankunft keine Unruhen verursachen möchte."

c. 50. „Desswegen schickte man die jüngeren Rathsväter in das Feldlager, welches damals auf dem Berge Vecilius stand; sie meldeten den Decemvirn, sie möchten so viel möglich die Kriegsleute von einer Empörung

Virginia's Vater, Virginius, ist abwesend von Rom. Er befehligt seinen Heertheil auf dem Algidus gegen die Aequer. Die Scene stellt das Forum dar. Virginia und ihre Mutter Numitoria gehen vorüber, auf dem Heimweg begriffen. Virginia bekundet in ihren ersten Worten das römische Mädchen aus dem Volke. Beim Anblick des Forum bemerkt sie:

---

zurückhalten. Allein hier hatte Virginius eine grössere Unruhe erregt, als er in der Stadt zurückgelassen hatte. Denn ausserdem, dass er mit einer Schaar von beinahe 400 Menschen, welche ihn aus der Stadt, über den empörenden Auftritt entflammt, begleitet hatten, sich sehen liess, zog auch der gezückte Dolch und das Blut, womit er selbst bespritzt war, das ganze Kriegslager auf ihn. Auch hatten die vielfältig im Lager gesehenen Togen (Menschen in städtischer Tracht) eine weit grössere Menge Stadtvolks, als wirklich da war, vermuthen lassen. Auf die Frage, was es gebe, konnte er vor Thränen lange kein Wort reden. Endlich als nunmehr von der Verwirrung die zusammengelaufene Schaar zum Stehen kam und Stille erfolgte, erzählte er der Reihe nach Alles, wie es vorgefallen war. Er schlug dann die Hände über den Kopf zusammen, redete seine Mitkrieger an und bat sie: „Sie möchten doch ja nicht, was Frevelthat des Appius Claudius wäre, ihm zurechnen, und ihn ja nicht als einen Kindermörder verabscheuen. Es wäre ihm das Leben seiner Tochter theurer, als sein eigenes gewesen, wenn ihr frei und keusch zu leben vergönnt gewesen wäre. Da er sie aber wie eine Sclavin zur Unzucht habe fortschleppen sehen, habe er es für besser gehalten, seine Kinder durch den Tod, als durch Schande zu verlieren, und sey aus Mitleiden in scheinbare Grausamkeit verfallen. Auch würde er seine Tochter nicht überlebt haben, wenn er nicht seine Hoffnung, ihren Tod zu rächen, auf den Beistand seiner Mitkrieger gesetzt hätte; denn auch sie hätten Töchter, Schwestern und Gattinnen, und mit seiner Tochter sey die Geilheit des Appius noch nicht befriedigt, sondern sie würde, je strafloser sie sey, um so zügelloser werden. Im fremden Unglück sey ihnen die Lehre gegeben, sich vor ähnlichem Unrecht zu hüten. Was ihn betreffe, so sey ihm seine Frau durch das Verhängniss entrissen; seine Tochter aber sey, weil sie nicht ferner keusch würde gelebt haben, eines zwar kläglichen, aber ehrenvollen Todes gestorben. Es finde nun des Appius Gelüstung keine Gelegenheit mehr in seinem Hause, gegen eine andere Gewaltthätigkeit von ihm würde er seine Person mit demselben Muthe zu schützen wissen, mit dem er die Person seiner Tochter geschützt habe. Die Uebrigen möchten für sich und ihre Kinder sorgen." Indem dies Virginius lauthin rief, schrie ihm die Volksmenge zu: Sie würden sich weder seinem Schmerz, noch ihrer Freiheit entziehen."

An diesem Orte
Vernahm man Freiheitslaute sonst vom Munde
Meines Icilio schallen. Jetzt macht ihn
Gewaltregierung stnmm. O wie gerecht
Ist drob sein Schmerz und Zorn![1])

Trefflich exponirt. Nur hätte vielleicht ein wärmerer Dichter die liebende Braut noch etwas mehr zu Worte kommen und nicht von der Freiheitsheldin so ganz absorbiren lassen, wie jener nordische Ase einen von Thors Hammer versprengten Funken mit einem Eisstück auffing, worin der Funken bis zur Götterdämmerung unsichtbar schlummert. Virginia vernimmt von ihrer Mutter, Numitoria, dass der Vater bald eintreffen werde, um ihr Hochzeitsfest mit Icilio zu feiern. „In Icilio's Herzen wohnen Tugend, Tapferkeit, Klugheit und unverfälschte Treue." Virginia:

Er ist von Adel nicht, nnd nicht verkauft
An Roms Tyrannen, Das genügt. . . .
— — — — — —
Plebej'rin rühm' ich mich zn seyn nnd meinem
Icilio ebenbürtig. Weinen würd' ich,
Wär' ich geboren in adeliger Wiege,
An Werth ihm ungleich.[2])

Würdige Aeusserungen eines römischen Heldenmädchens der Volksfreiheit und rühmlich für den Dichter, dass er die Freiheitsliebe Hand in Hand gehen lässt mit der bräutlichen Liebe. Ist die Mutter aber eine glückliche Zugabe zu Livius' Erzählung?

---

1) È questo il campo,
Donde si ndia già un dì liberi sensi
Tuonar da Icilio mio; mnto or lo rende
Assoluta possanza. Oh quanto è in lui
Giusto il dolore e l'ira!

2) Numit. In cor d'Icilio han seggio
Virtù, valor, senno, incorrutta fede.
Virg. Nobil non è, ciò basta; e non vendnto
Ai tiranni di Roma.
— — — — — —
Plebea mi vanto esser d'Icilio eguale.
Piangerei d'esser nata in nobil cuna,
Di lui minor pur troppo.

Dieser zufolge hat Virginia keine Mutter mehr. Sollte dieser Umstand dem Tragiker nicht in zwiefacher Beziehung erwünscht gewesen seyn? Um wie vieles wird Theilnahme und Rührung für eine mutterlose Waise nicht erhöht! Die Katastrophe selbst, die eine des hütenden Auges, des schirmenden Herzens der Mutter beraubte Waise trifft, um wie vieles erklärlicher, mithin ergreifender wird sie nicht! Welcher tragische Schmerz schwebt nicht über die Gruppe von Vater und Tochter, in dem Augenblicke, wo Er, zurückgezogen hinter die Buden am Markte, die Tochter erdolcht — über der vereinsamten, verwaisten Gruppe: Er als Leidtragender um seine Mutter, Roms gestorbene Freiheit; die Tochter, als mutterlose Verwaiste. Wie ungleich schrecklicher, ergreifender, wirkt das auf dieser, vom ehrenrettenden Vaterdolche gleichsam beschirmten Gruppe sich sammelnde tragische Volllicht, als wenn es sich noch auf eine dieser Situation entfremdete, episodische Mutter vertheilt. Beim Eintreten des Momentes wird, verglichen mit der entsprechenden Situation in der Erzählung, dieser Uebelstand nur zu sehr empfunden werden. Doch auch in Beziehung auf Appius' unter dem Deckmantel verübte Gewaltthat: dass Virginia, ein geborenes Sclavenkind, von der angeblichen Mutter untergeschoben worden, mithin vom Eigner, seinem Handlanger, Marcus Claudius, rechtmässig in Anspruch genommen wird — muss eine noch lebende Mutter diesen Anspruch nicht unwahrscheinlicher, gewagter, widersinniger erscheinen lassen? Um so mehr, da die gewaltsame Aneignung in der Abwesenheit des Vaters einen scheinbaren Vorwand hatte, der bei einer dem Mädchen zur Seite stehenden Mutter wegfällt. Die Hinzuerfindung der Mutter erweist sich, unseres Dafürhaltens, durchhin als ein die dramatische und tragische Wirkung schwächender Behelf, wie gleich die zweite Scene darthut, wo Marco mit dem Vorgeben, das Mädchen sey in seinem Hause als Sclavin geboren, sich der Virginia im Beiseyn der Mutter bemächtigen, und sie von seinen Sclaven will fortführen lassen. Was auch Numitoria an heftiger Entrüstung aufbieten mag, sie spielt in dieser Scene, gegenüber dem frechsten, mit keinem Schatten von einem in den Augen des Zuschauers wahrscheinlichen Vorwande gewagten Raubangriffe eine mehr bedauerlich peinliche, als tragische Theilnahme erweckende Mutterrolle. Marco's Behauptung:

„Im heiligen Schatten eines unverletzlichen Gesetzes stehe ich gesichert da“ [1]), kann nur einen widrigen, was noch schlimmer, einen Lächeln erregenden Eindruck machen, da die Anwesenheit der Mutter eben gegen diesen Schatten zeugt. Eine Steigerung der Brutalität des Frevels aber scheint uns kein geeigneter Kunstgriff behufs Erhöhung des poetischen Interesses der Handlung noch der Conflict-Personen. Mutter und Tochter rufen die Volkshülfe auf. Icilio eilt mit Volk (Popolo) herbei. Marco behauptet seinen Anspruch ungescheut auch vor Icilio's drohendem Widerstande. Icilio hält eine kräftige und würdige Ansprache an das Volk, als dessen vormaliger Tribun. Marco beruft sich auf sein Besitzerrecht, das ihm die vom „Volk-König“ gegebenen Gesetze gewährleisten. Müsste die Mutter nicht die Rede mit dem ganzen flammenden Nachdruck ihres misshandelten Mutterbewusstseyns vor dem Volke wenigstens unterstützen? Wozu ist sie da, wenn sie in diesem Augenblicke schweigt? Giebt es eine Beredsamkeit, die auf das Volksherz überzeugender, mächtiger, entscheidender wirkt als die einer in ihrem heiligsten und unanfechtbarsten Herzensrechte vergewaltigten Mutter? Eine solche Ansprache musste Popolo zum Aufstande, zu augenblicklichem Ergreifen der Waffen hinreissen, und die Katastrophe überflüssig machen. Das mag wohl auch die Numitoria in dieser Scene fühlen, und hüllt sich daher in Schweigen; in ein beredtes Schweigen aber, das ihre Ueberflüssigkeit anklagt. Marco beruft sich auf das Tribunal des Appio, vor das er seine Sclavin, die Virginia, und die „falsche Mutter“ ladet. [2]) In der That macht sie der Dichter zu einer „falschen Mutter.“ Virginia's wirkliche Mutter muss in einer Virginia-Tragödie todt seyn, oder die Heldin des Stückes.

Nun rückt gar in der letzten Scene des 1. Actes, nachdem sich Marco und Volk entfernt, Virginia vor Icilio und ihrer Mutter, Numitoria, mit dem Geständniss heraus, dass Appio

---

1) all' ombra sacra
Securo io sto d'inviolabil legge.

2) con essa
La falsa madre.

seit langer Zeit für sie in frevelhafter Liebe brenne. [1]) Und das sagt sie jetzt erst? Und das verschwieg sie ihrer Mutter? Also auch hinsichtlich eines Falles, wo ein tugendhaftes Mädchen und obenein liebende Braut, ihre Mutter aus dem Grabe weinen möchte, um in das mütterliche Herz ihrer trautesten Seelenfreundin den Aufruhr ihres empörten Innern mit allen Flammen ihrer Schamröthe auszuschütten — also auch angesichts einer solchen mutterbedürftigsten Herzensausschüttung blieb diese Mutter eine Niete? Wozu in aller Welt hat sie der Dichter von den Todten auferweckt, wenn nicht einmal dazu? Und welches verdächtigende Licht wirft Virginia's Geheimhalten von Appio's ihr gestandener, frevelvoller Leidenschaft auf ihre Gesinnung, ihre Tugend, ihre bräutliche Liebe? O wie ganz anders stürzt Lessing's Emilia nach einem ähnlichen Ereigniss aus der Kirche in das elterliche Haus an die Brust ihrer Mutter, entsetzt, halbtodt vor Schrecken, wie verfolgt vom bösen Feind! Und Virginia verheimlicht den Liebesantrag eines Appio — mochte sie es dem Vater, den Geliebten, aus erklärlichen Gründen, verhehlen — verheimlicht die freche Nachstellung der Mutter? Nie hat ein Dichter eine so unselig müssige Mutter erfunden, wie diese Numitoria. Wir fürchten, unbeschadet so mancher Vorzüge und Trefflichkeit dieser Tragödie, wir fürchten: wo Alfieri's Genie aufhört, da fange der tragische Dichter erst an, und fürchten, dass er, wie Moses vom Gipfel des Berges, nur von der Spitze des Musenberges aus, das gelobte Land der Dichtung erschaut, das zu betreten ihm nicht vergönnt war.

Doch wie erklärt Virginia ihr Verschweigen, dass der Erbfeind ihre Sittsamkeit versuchte? [2])

> Ich barg die grausam unduldbare Kränkung:
> Der Vater stand im Feld, und wehrlos, hülflos,
> Hätt' es die Mutter, nur umsonst, vernommen. [3])

---

1) Appio è gran tempo,
D'iniquo amore arde per me . . .

2) L'onestà mia tentò.

3) Dissimulai l'atroce
Insoffribile ingiuria: in campo il padre
Si stava; e udita invan da me l'avrebbe
Sola e inerme la madre.

Umsonst? Diese Mutter vielleicht. Jede andere hätte dem Vater sogleich Kenntniss davon gegeben auf die Gefahr hin, die Katastrophe möglicherweise — zu vereiteln. Eine Calamität für die Tragödie ohne Frage; die schrecklichste Katastrophe für eine Virginia-Tragödie: Um so mehr muss man fragen: Wozu eine Mutter in ein solches Trauerspiel hineinbringen, für welche die Katastrophe ein beständiger Vorwurf ist? Mag Icilio noch so verwogen schwören: Ehe der Tyrann seine Lust büsst, wird Rom im Blute schwimmen.[1]) Heisst immer doch nur: den Brunnen zudecken, nachdem das Kind hineingefallen; gleichviel ob es ein Brunnen ist, worin Blut statt Wasser quillt. Das Alles hätte Virginia verhüten können, wenn sie sich der Mutter entdeckte. Schon der Gedanke an die Möglichkeit macht eine tragische Katastrophe, zugleich mit der Mutter, unmöglich.

Atto II. entfaltet das schmachvoll grossartige Schauspiel auf dem Forum, wo der Decemvir Appius seinem Geheimkuppler, Marcus Claudius, Alfieri's Marco, die Virginia als dessen Sclavin zuspricht, und bis zur Ankunft des Vaters in des Ansprechers Gewahrsam bringen lässt, im Namen des Gesetzes[2]), dieses trefflich dressirten Jagd-Panthers an der Leine der Nimrode, der wilden Menschenjäger. Hält man die Scene in unserer Tragödie mit dem betreffenden Capitel (45) der Erzählung zusammen, die wie ein Basrelief unsern Text begleitet, so könnte man versucht seyn, im Sinne jener Aeusserung Grétry's: bei Mozart's Opern liege der Schwerpunkt unten im Orchester, auch hier den dramatischen Schwerpunkt unten, in Livius' Erzählung nämlich, zu finden. Was Mutter Numitoria und Icilio vor Marco's Erscheinen, und was sie nach der Formulirung seines Raubanspruchs, was sie Bewegliches, Muthbeseeltes dem vom Brunstteufel regierten Tyrannen ins Gesicht sprühen mögen: ihre kühnsten, hochtönendsten Worte zerstieben wie Funken, die, dem Schlott entweht, aus dem Eisenhammer unterhalb auffliegen; aus Livius' Erzählung nämlich unter unserm

---

1) anzi ch' ei t'abbia,
Prima che scorra il sangue tuo, di sangue
Roma inondar si vedrà tutta.

2) qui meco siede Astréa. „An meiner Seite sitzt Astrea" (die Göttin der Gerechtigkeit).

Text, wo Ketten geschmiedet werden, mit deren gesprengten Gliedern und Bruchstücken das Tyrannen-Schergen-Regiment alsbald zu Boden geschmettert werden soll. Nach einer solchen Wendung sieht aber der Popolo in unserer Tragödie am wenigsten aus; das Bündel Stroh, worauf die Thränen der Mutter nur zu fallen scheinen, um es für Icilio's gesprochene Spritzfunken zu nassem Stroh zu feuchten. Als Appio den Icilio zu umringen gebietet, bricht Virginia, die in der Erzählung stumm bleibt, zum erstenmal das Schweigen:

O, Himmel nie, niemals
Soll das geschehn. Sein Schild bin ich. Auf mich
Gerichtet mögen deine Beile fallen;
Mich die Lictoren fort als Sclavin schleppen.
Was liegt an meiner Knechtschaft, meinem Tode,
Wenn unversehrt der Tapfere nur bleibt,
Roms einziger Hort.[1])

Hier ist die Abweichung von Livius' Erzählung eine dramatische Schönheit. Auch Appio's Grimm, Brunst und Eifersucht schnaubender Befehl, das Mädchen von der Seite des Icilio zu reissen, „Rom sey in Gefahr" [2]), ist ein charakteristischer Staatsretterschrei. Kläglich fällt dagegen Popolo ab, wenn er bei Icilio's drohenden Dolchschwüngen die Köpfe zusammensteckt, und ob der Beherztheit des Jünglings beifällig murmelt: „Er fürchtet nichts" [3]), ein Mordkerl! Sonderbar, dass dem grimmigsten Tyrannenfeind unter den Tragikern jede Begabung zu fehlen scheint, Volkshaufen in dramatische Bewegung zu setzen, ja sie nur sprechen zu lassen. Fehlte es ihm hiezu an Genie, an Sympathie, an Beidem? Denn eine Verschmelzung dieser beiden Eigenschaften, eine Verschmelzung von Genie und Sympathie, von

1) Oh ciel! non mai,
Non fia, no: scudo a lui son io: le scuri
Si rivolgano in me: me traggan schiava
I tuoi littori: è poco il servir mio,
Nulla il morir; purchè sia illeso il prode,
Il sol di Roma difensor . . .

2) Si svelga
Costei dal fianco suo . . .
. . . sta in periglio Roma.

3) Ei nulla teme!

tiefem Verständniss des Volkscharakters und Sichhineinfühlen in die Volksstimmung, den Volkshumor, erzeugt und bildet eben in dem Dichter den plastischen Gestaltungshumor, der ihn befähigt, das Volk in Handlung zn setzen. Wie sehr auch Shakspeare seine Volkshaufen en canaille behandeln mag, so kennzeichnet ihn doch sein Volkshumor als einen Sohn des Volkes, Fleisch von dessen Fleisch und Bein von dessen Bein; so stempelt ihn doch sein Volksgenie zum grössten aller Volksdichter, zum eigentlichen Demokraten unter den dramatischen Dichtern, wozu ihn noch verschiedene andere Eigenschaften weihten, wie sich zeigen wird. Von dem Allen hat unser tyrannenmörderischer Dichter-Graf, Pferde- und Popolo-Tummler, kein Atom, keinen Hauch.

Nun bricht Icilio des Tyrannen letzte Brustwehr nieder, indem er dem Volke zuruft: „Von schnöder Liebe brennt dieser Appio für Virginia." [1]) Das weiss aber Popolo schon von Virginia selbst seit Scene 2, Act I, wo Marco den ersten Angriff auf sie that. Icilio ruft:

> Sie zu verführen sann er; Drohungen
> Und Bitten braucht' er; bot zuletzt ihr Gold an:
> Der letzte Schimpf, der feiler Sitte zufügt
> Das Laster auf dem Thron . . .

Er fühlt nicht, welchen Schimpf er selbst der geliebten tugendhaften Braut anthut, die solche ihrem Rufe, ihrer Familie, ihrem Stande gefährliche, und die Volksklasse, der anzugehören sie sich rühmt, entehrende Bewerbungen eines lasterhaften Gewalthabers und Volksfeindes verschweigen konnte. Popolo fühlt sich in seinen Kindern bedroht und stösst endlich den verzweiflungsmuthigen Angstschrei aus: „Freiheit oder Tod." [2]) Wer fällt ihm in die Zügel? Mutter Numitoria:

> Verhüte Gott, dass meines Leibes Sprössling
> Ursache sey vergossnen Römerblutes.

1) Arde d'infame
Amor quest' Appio per Virginia

2) O libertade, o morte

Ich bitt' und fordere bloss in meinem Namen,
Dass man Virginio erwarte.[1] . . .

Die Abwiegelung gelingt ihr so vortrefflich, dass Popolo im Handumdrehen die Richtergewalt seines Decemvir anerkennt, und Icilio's nochmals losbrechende Donnerworte nicht einmal ein Echo bei dem von Numitoria beschwichtigten und lahmgelegten Volke finden. Diese Numitoria könnte Appio selbst als Befördrerin seiner ruchlosen Anschläge erfunden haben. Sie wiederholt die nun an Appio gerichtete Bitte, ihren Gatten Virginio vorzufordern und ihn zu hören. Popolo unterstützt die Bitte recht inständigst.[2] Appio will Gnade für Recht üben, den todesschuldigen Icilio vorläufig noch schonen; ladet ihn sogar und seinen Anhang noch ein, den Rechtsspruch, betreffs der Virginia, im Beiseyn des herbeschiedenen Virginio mit anzuhören, selbst in Waffen, wenn ihm beliebe, worauf auch ihm, dem Icilio, das Urtheil würde gesprochen werden. „Vertrauend seinem Muth, bebt Appio nicht."[3]

Solchem Popolo, unterstützt von solcher Mutter, konnte es Appio bieten. Man vergleiche oben Cap. 45 und 46 der Erzählung und frage sich, welcher Eindruck mächtiger, dramatischer ist: der, den der Geschichtsschreiber auf den Leser, oder den der Tragiker auf den Zuschauer mit dem vollen Rüstzeug theatralischer Schaustellung hervorbringt.

Der Gewaltstreich wird bis zu Virginio's Ankunft vertagt. Einem Ausbruch von Appio's Eifersuchtswuth und noch ergrimmterem Entschlusse: seinen Anschlag auf Virginia, und nun erst recht auszuführen, ist die Schlussscene des 2. Actes, zwischen Appio und Marco, gewidmet.

Der III. und IV. Act gehören ganz der Erfindung des Dichters an. Act III schildert die infolge der Situation obwaltenden

---

1) Ah! tolga il ciel, che nata
Di questo fianco sia cagion fatale
Di sparger rivi di romano sangue.
Io chieggo solo, e in nome vostro il chieggo,
Che Virginio s'aspetti.

2) — — — Appio, deh! torni
Virginio.

3) Che in sua virtù securo Appio non trema.

Vorgänge im Hause des nun heimgekehrten Virginio. Zunächst in einer Scene zwischen Virginio und Icilio, worin sich Ersterer die Sachlage zu seiner Orientirung von Icilio schildern lässt. Ein für die im dritten Act ihrem Höhepunkt zustrebende Handlung misslicher Rückblick; eine Rückexposition gleichsam, welche günstigsten Falls die Katastrophe in der Schwebe erhält, und die in die Handlung gelegte Lücke vom Umfang zweier ganzer Acte mit Gefühlsergüssen, mit lyrischem Familienpathos auszufüllen nöthigt. Der Dichter bemerkt darauf bezüglich, in seinem Antwortschreiben auf Calsabigi's panegyrische Kritik: „Die ersten zwei Acte sind warm, erwecken die grösste Bewegung, und steigern sich in einem Grade, dass, wenn sie in demselben Verhältnisse fortschritten, das Stück entweder mit dem dritten Acte schliessen müsste, oder Geist und Herz der Zuschauer könnte eine so heftige und anhaltende Spannung nicht vertragen. . . . Ich entschädigte im dritten Act dadurch, dass ich hier andere Saiten des menschlichen Herzens anschlug, indem ich den innern Zustand einer leidenschaftlich aufgeregten, gutgesitteten und von der im Entstehen begriffenen öffentlichen Gewaltherrschaft unterdrückten Familie schilderte. Mir scheint denn auch, dass dieser dritte Act, obgleich ohne geräuschvolle Bewegung, auf eine andere Art warm wirken könne, als die beiden ersten Acte.“ [1])

Warm in einem bürgerlichen Trauerspiel, das sich zwischen den vier Pfählen abspielt, und auch dann nur, wenn das Familienpathos sich an einer fortschreitenden Handlung entwickelt. In einer von allgemeinen Familieninteressen durchzogenen, das öffentliche politische Leben, als ihren Charakter, entfaltenden Tragödie fällt das Familienwesen und Familienpathos so völlig mit dem öffentlichen Leben, dem Gemeinwesen zusammen, dass die häuslichsten Familienangelegenheiten ihr Pathos nur in der allgemei-

1) I due primi atti sono caldi, destano la maggior commozione, e crescono a segno, che se si andasse con quella progressione ascendendo, o converrebbe finir la tragedia al terzo, o la mente e il cuore degli spettatori non resisterebbero a una tensione così feroce e continua. . . . Ho supplito nel terzo, col toccare altri tasti del cuoro umano, sviluppandovi l'interno stato d'una famiglia appassionata, costumata ed oppressa dalla pubblica nascente tirannide: e credo, che questo terz' atto possa, benchè senza tumulto, esser caldo in un' altra maniera quanto i due precedenti.

nen Volksatmosphäre gleichsam erschliessen; nur auf offenem Markte, den Schauplätzen der grossen politischen Volksthätigkeit und Conflicte, nur in diesen grossen Herzkammern der politischen Strömungen, mitpulsirend, die Wärme ihres persönlichen Affectes entwickeln können. Bei einem Motive zumal wie dieses, wo das Familienpathos die öffentlichen Zustände erschüttert und aus dem Umsturz die Wiederherstellung der Freiheit erkämpft. „Wärme" — freilich wohl. „Wärme, Mittelpunkt!" heisst es in Goethe's dithyramischer „Harzreise." Aber aller Aufwand an heissrednerischen Gefühlsergüssen kann in einem Drama, bei stockender Handlung, nur erkaltend wirken. Alfieri's heisses Verlangen: „Caldo, Caldo" erinnert an jenen Italiener in der Badewanne, dem der deutsche Badewärtel auf den Ruf: „Caldo, Caldo" statt des gewünschten warmen Wassers, einen Eimer kaltes Wasser nach dem andern in die Wanne nachgoss. Oder an Grabbe's Teufel in der Posse: „Scherz, Laune, Satire" u. s. w., der, beständig frierend, in einer Bauernstube, mitten im Sommer, den Finger in eine Talglichtflamme steckt, um sich zu wärmen.

Zudem gleicht Virginio selber, als Beschwichtiger und Besänftiger von Icilio's aufrührerischem Ungestüm, jenem deutschen Badewärtel:

> O dass man doch zugleich
> Die Tochter retten könnt' und nicht den Frieden
> Des Vaterlandes stören dürfte! . . .[1])

Und noch gegen Ende der Scene, nachdem Icilio glühende Lava tyrannenmörderischen Redefeuers ausgeströmt, verwahrt sich Virginio:

> Doch färben mit der Bürger Blut mein Schwert,
> In mein Geschick so viel' Unschuldige
> Verwickeln, und vergebens. . . .[2])

Icilio schreit: „Caldo, caldo!" und Virginio giesst ihm kaltes Wasser über den Kopf, wie der deutsche Badewärtel. Bei der

1) Ah! se ad un tempo
Salvar la figlia, e non turbar la pace
Della patria si può.

2) Ma, di sangue civil tinger mio brando.
Avviluppar nella mia fera sorte
Tanti innocenti, e invano . . .

Begeisterung von Frau und Tochter fühlt sich Virginio sogar einer Ohnmacht nah, vor übermannenden Gefühlen. [1]) Wozu ist die für solche Fälle doch eigens erfundene Mutter da? Icilio's heldenthümliche Aufforderung:

> Das einz'ge Unterpfand von väterlicher
> Und ehelicher Liebe sey für uns
> Der Schwur gemeinschaftlichen Todes. — [2])

erwidert Virginio mit einem bedauernden Seufzer: dass in Schwiegersohn und Tochter seine Grossvater-Freuden an tapfern Enkelkindern zu Grabe gehen sollen:

> O welcher Tapfern Same geht zu Grunde
> Wenn diese stolzen, edlen Pflanzen sterben! [3])

„Sclaven, meine Kinder?" — knirscht Icilio, „würgen lieber!" [4]) „Schweig, ich bitte dich!" wendet sich Virginio fröstelnd ab. „Ums Himmels willen schweig nur davon!" [5]) Bei einem Vater von so mütterlichen Empfindungen, wozu brauchte — muss man in dieser Scene erst recht fragen — brauchte Virginia noch eine Mutter? Hier glänzt letztere im schönsten Lichte ihrer Ueberflüssigkeit. Um doch das Tüpfelchen auf den Familienrühract zu setzen, bietet Virginia ihre Brust dem Dolche des Vaters und des Bräutigams dar. [6]) Virginio ist einer zweiten Ohnmacht nah [7]); so dass Icilio ausrufen muss: Genug des grausamen Spieles:

---

1) — — — Ohimè . . . mi sento
Mancar.

2) Fra noi
D'amor paterno e coniugal sol pegno
Fia la promessa di scambievol morte.

3) Oh, di quai prodi
Perisce il seme, col perir di queste
Libere, altere, generose piante!

4) Schiavo il mio sangue? . . ah, trucidarli pria.

5) deh! taci . . .
Deh! ten prego.

6) Padre, sposo, ferite: eccovi il petto. —

7) Deh, figlia . . . or, qual mi fai provar novello
Terrore! . . . Oimè! . .

Zerreisst doch stückweis eines Vaters Herz nicht,
Der nur zu sehr ein Römer ist.[1])

Dass die Spitze des Vaterdolches das Tüpfelchen aufs J der Tragödie, und des Vaters Geheimniss ist, davon lässt sich der aus der Schule schwatzende dritte Act nichts träumen. Kann man einen dritten Act als oinen glücklichen Lückenbüsser für eine unterbrochene und aufgeschobene Handlung betrachten, welcher sich bloss einschiebt, um der Katastrophe die tragische Spitze abzubrechen?

Atto IV. erklärt Alfieri selbst für einen Bärenhäuter: „Die Handlung rückt in demselben um kein Haar breit vorwärts." [1]) Jener Lotteriespieler, der nie anders als auf Nieten setzte, speculirte weit sicherer auf Gewinn, als ein Tragiker, der die Wirkung seiner Katastrophe auf einen IV. Act setzt, welcher, in Bezug auf die Handlung, ein leeres Blatt ist. Wenn nur sein Sündenmaass wenigstens mit dem leeren Blatt voll wäre! Leider füllt ihn zum Ueberfluss ein Pathos, von der Wirkung eines Sturms, nicht in einem Glas Wasser, nein, in einem leeren Wasserglase.

Marco meldet dem Appio: dass Icilio in Waffen und mit bewaffnetem Gefolge durch die Strassen stürme, und das Volk gegen den Decemvir aufwiegele. Das kommt uns so über den Kopf, wie aus der Pistole geschossen, und nichts weniger als vorbereitet vom III. Acte; um von der Aussichtslosigkeit des Wagestücks zu schweigen: durch einen bewaffneten Streifzug durch die Strassen eine Bevölkerung zu einem Aufstande zu bewegen, welche vor der flagrantesten Gewaltthat zu Winkel kroch. Der Versuch, vom alten Virginio angestellt, hätte noch einen Anschein von Erfolgsmöglichkeit; konnte vielleicht gar, geschickt benutzt, als dramatische Nothbrücke über der Kluft zwischen dem IV. u. V. Act dienen. Was thut statt dessen unser Virginio? Er wartet dem Appio auf, um ihn durch Vorstellungon zum Aufgeben seines Anschlags zu bewegen.

---

1) Più non si squarci a brano
Il cor d'un padre omai romano troppo.

2) L'azione non viene niente affatto inoltrata. a. a. O.

Vergebens hör' ich rings um mich
Herum des Volks bedrohungsvolle Stimmen
Zu meinen Gunsten.[1])

Er zieht es vor, sich auf unterthänigstes Bitten zu verlegen:

Bedenke doch, dass du dich selbst
Aussetzest unermesslicher Gefahr.[2])

Der hinterlistige Tyrann dreht augenblicklich die Schlinge, wozu ihm Virginio selbst das Seil darreichte. Er versichert ihn, dass er ihm die Tochter zu erhalten wünsche, mit Gefahr seines eignen Lebens. Vor Allem müsse aber der aufwieglerische Icilio beseitigt werden, und Virginio ihn preisgeben. Er sey ihm, dem alten wackern Soldaten, aufrichtig zugethan, und verspricht ihm, sobald er sich ins Lager zurückbegiebt, Beförderung. Virginio fragt, mit stolzem Unwillen die Anerbietungen zurückweisend:

Kannst du mir wieder geben meine Tochter?

Appio. Wenn du sie dem Icilio entreissest.

Virginio. Sie ist ihm zugeschworen.

Appio. — — — — Dein ist sie,
Wenn sie Icilio nicht erhält. Wird sie
Die Seine, kann ich nicht verhüten, dass
Den Tod sie mit ihm theile.[3])

Jammernd entfernt sich der Alte:

Betrübter Vater! ach! Wohin bin ich gebracht![4])

Sucht ein Virginio den Schänder seiner Familie auf, um sich mit solchem Katzenbuckel wieder zu drücken? Appio bohrt ihm auch hinterher ein gehöriges Ohr:

---

1) Invan mi ascolto
Suonar d'intorno minacciose voci
Di plebe a favor mio.

2) Deh! pensa,
Che in un te stesso a immenso rischio esponi . . .

3) Virginio. Me la puoi . . . render . . . tu?
Appio. Se a Icilio torla
Tu vuoi.
Virginio. Gliela giurai.
Appio. — — — — È tua la figlia,
Se d'Icilio non è: d'Icilio sposa,
Far io non posso che con lui non pera.

4) Misero padre! . . . A che son io ridotto!

> Ein Römer, wie es wenige giebt. Ja Appio
> Selbst müsste zittern, schlösse Rom
> Mehr Solcher ein.[1])

Das Zeugniss wirkt noch komischer, wenn es ernst gemeint ist.

Wer kommt nun da gar? Virginia mit ihrer Mutter Numitoria! Im Hause des abscheuwürdigsten Verfolgers und Nachstellers ihrer Ehre. Was suchen sie bei einem Appio? Was sie suchen? Eine Füllselscene von Gnadenbitten, vermischt mit Injurien. Der schlaue Tyrann fasst die Gelegenheit beim Stirnhaar und rückt frischweg mit einer Liebeserklärung heraus in Gegenwart der Mutter, von der er mit Recht absieht.[2]) Virginia bedeutet die Mutter:

> Komm, Mutter, lass uns gehen.[3])

Wozu also erst kommen? Sie bleibt aber doch, und giebt dem unverschämten Gewaltbuben Rede und Antwort auf Zumuthungen wie diese:

> Entsagst du dem Icilio, bewirk' ich
> Dass Marco seinen Anspruch aufgiebt . . .
> Virginia. Ihn
> Verlassen? ha, zuvor. . .[4])

Diese Frage! aus Virginiens Mund! an Appio! Und dazu einen IV. Act zurecht geklimpert, als Nothnagel zum Sarge der Tragödie!

> Virg. Von Liebe sprichst du? Deiner schnöden Lustgier
> Wagst solchen Namen du zu geben? Nicht

---

1) Roman pur troppo, egli è. — Tremar potrebbe
Appio stesso, se Roma in se chiudesse
Molti così.

2) Virginia, io t'amo, e tel confermo.

3) Deh! madre, andiam . .

4) Appio. Ove tu cessi
D'esser d'Icilio sposa, io la richiesta
Fo cessar tosto,
Virgin. Abandonarlo? . . Ah, pria . .

Als wünscht' ich's — aber fiel dir's je nur ein,
Um mich zu werben?
App. Dermaleinst . . .
Virg. Vielleicht . . .
Glaub' ja nicht, dass ich je . . .[1])

Wer reisst hier nicht Mund und Augen auf, starr vor Verblüfftheit? Um einen Skandal zu verhüten, wirft sich die Mutter rasch dazwischen mit der zornschnaubenden Frage:

Glaubst du, dein Spiel
Mit uns zu treiben — ha, der Wuth![2])

Der einzige Moment, wo die Mutter nicht überflüssig scheint; wohl aber Virginia und Appio, und die ganze Scene mitsammt dem IV. Act. Virginia merkt nun die Falle, legt sich auf's Schmähen und wirft sich in die Brust:

Ruchloser! Du?
Umstimmen mich? — Niemals![3])

Gut denn! „So wirst du, mir überliefert, von Icilio's, von deines Vaters Blut bespritzt, dich sehen"[4]), droht der Auswurf. Das klappt die römische Volksheldenjungfrau wieder zusammen wie ein Taschenmesser:

Icilio! . . Nur eine Stunde! . .
Erbarmen, Appio! . . Dei Geliebte . . und
Der Vater . . . . . .
. . . . . . Appio! für heut' nur schiebe
Den Streich auf . . Ich beschwör' dich. . . Mittlerweile

---

1) D'amor che parli? A tua libidin rea
Tal nome osi dar tu? Non ch' io 'l volessi;
Ma, nè in pensiero pure a te mai cadde
Di richiedermi sposa? . .
App. Un dì, fors' io . . .
Virg. Non creder già, ch' io mai.

2) Numit. Di noi stimavi
Far gioco: oh rabbia!

3) Infame, a nessun patto
Piegarmi tu . . .

4) Sta ben; verrai tu dunque
In poter mio, del sangue del tuo amante
Cospersa tutta . . . . .
. . . . . Si del tuo amante . . .
E del tuo padre.

Entschlag' ich jeglichen Gedankens mich
An Hochzeit; lebt Icilio nur, wenn auch
Nicht als der Meinige. Sein Bild will ich
Versuchen aus dem Herzen mir zu reissen . . .
Mein Hoffen, Jahre lang auf ihn gesetzt,
Ich geb' es auf. Inzwischen ... wer weiss ... die Zeit ...
Was kann ich mehr thun? Lass Icilio leben
. . . Sieh mich zu deinen Füssen . . .[1])

Ist das nicht rührend? O gewiss. Rührend wie eine eingelegte Gnadenarie. Dergleichen Empfindungen mögen jedes Mädchenherz bei ähnlichen Aengstigungen bestürmen. Aber von solchen, man möchte sagen, pathetischen Gemeinplätzen, in einer zwischen Appio und Virginia unmöglichen, skandalösen Situation, als Surrogat für das den Eingeweiden des tragischen Stoffes selbst entrissene Pathos, eingeschwärzt: das scheint uns die verpönteste Weise, mit der Klapperbüchse trivialer Sentimentalität um ein Rührungsalmosen zu betteln. Was hätte denn solches Einschiebsel von marktläufiger Rührwirkung vor jener von unserm Tragiker doch so heftig und so grundsätzlich bekämpften, so verabscheuten melodramatischen, thränenabkitzelnden Herzensverwässerung, mittelst weichlichen Reimgeklingels, was hätte sie denn wesentlich voraus? Es müsste denn der blosse Mangel jeglichen Sinnenreizes und Zaubers seyn, den diese Tragik dem Melodram abgestreift, um es, wie auf jenem Todtentanzbilde, als Tragödiengerippe zu entlarven. Es müsste denn die Entdeckung seyn — ähnlich jenen von Blocksbergfahrern erlebten Ueberraschungen — die Entdeckung: dass die vom Hexensabbath mitgebrachten Schätze sich am nächsten Morgen als Haufen todter Kohlen und noch

---

1) Virg. Icilio! . . . Un' ora! . .
Appio, pietà . . . L'amante . . . il padre . . .
. . . . . . Appio . . . sospendi
Per oggi il colpo; ... io ti scongiuro. — Intanto
Io deporrò di nozze ogni pensiero.
Icilio viva, e mio non sia; dal core
Io tentorò la imagin sua strapparmi . . .
Mia speme, in lui posta tanti anni, or tutta
Da lui torrò: forse . . . frattanto . . . il tempo. . .
Che posso io più? Deh! viva Icilio: io cado
A' piedi tuoi. —

was Schlimmeres ausweisen. Melpomene eine dürre, runzlige Hexe, die sich mit der Krötenpomade falscher Rührungen zum Fluge salbt? Es ändert nichts an der Sache, wenn Virginia nach dem unwürdigen Kniefall vor Appio sich gleich wieder als römische Heroine erhebt, mit den Worten sich ermannend:

> Doch weh! was thu ich? sprech' ich?? —
> Dich stets und immer stärker hassen wird
> Die Zeit mich lehren, und im selben Maasse
> Icilio inn'ger lieben. Nichts befürcht' ich.
> Sind wir nicht Römer? Niemals wird mein Holder,
> Nie auch mein Vater leben wollen um
> Den Preis so schmählicher Erniedrigung.
> Sind sie nicht mehr, bleibt nichts mehr zu verlieren.
> Wirst du bei Zeiten keinen Dolch
> Mir reichen, Mutter? [1])

Auf dem Forum, vor allem Volke, konnte Virginia dem Verworfenen auf seinem Richterstuhle von Elfenbein solche Worte allenfalls zuschleudern; nicht mit einem Gnadenbettelbrief, ihm knieend dargereicht in seinem Hause, und dann wieder davon wanken, gestützt auf die Mutter, gebrochener Seele, entehrt vor der Vergewaltigung. Virginia's opferstilles Schweigen, während der Gerichtsscene in Livius' Erzählung — wie ungleich herzbewegender, tragisch erschütternder ist diese rührend erhabene Lautlosigkeit eines, als Sühnopfer für die Freiheit ihres Vaterlandes, in ihr Todesgeschick, wie in ihren Brautschleier, sich hüllenden römischen Mädchens aus dem Volke.

Erholen wir uns von dem betrübsamsten aller vierten Acte an dem fünften. Leider hat diesem der vierte schon ein Teufelsei in die Wirthschaft gelegt mit dem Icilio, den er mit Aufwiegelungsversuchen in den Strassen Roms herumhausiren lässt, nur um die zweite Gerichtsscene, das Katastrophen-Schauspiel auf

---

1)
> Ma, oimè! che fo? . . . che dico?
> Te sempre odiar vieppiù farammi il tempo,
> E vieppiù Icilio amare. — Io nulla temo;
> Romani siamo: ed il mio amante, e il padre,
> Vita serbar mai non vorrian, che prezzo
> Di lor viltade fora: a perder nulla,
> Lor trafitti, mi resta. In tempo un ferro
> Non mi darai tu, madre?

dem Forum, gegen die erste (II, 2. Sc.) dahin zu ändern, dass letztere der Vater beherrsche, und der Freiheitsheld, Icilio, nicht in den Schatten einer zweiten Rolle zurücktrete. Musste desshalb Icilio hinter dem Rücken der Geschichte, der Tragödie, und was das Unverantwortlichste, seiner Mitwirkung zum Sturze der Tyrannenwirthschaft und zur Wiederherstellung der Freiheit ins Gesicht schlagend, musste der so stark betonte Freiheitsheld als verunglückter Aufruhrhausirer in einem Handgemenge hinter den Coulissen sich selbst erstechen? In einer Tragödie, deren Heldin Virginia? In einer Tragödie, wo der Hauptton auf die Heroisirung des zaudernden Volkes selber durch eine erschütternde Jammerthat des Vaters und den Leidensmuth der geopferten Tochter; nicht auf das todestrotzige Actionsheldenthum eines Tyrannenwürgers fällt!

Ein für Virginio nichts weniger als würdiges und für die Tragödie keineswegs unentbehrliches Gespräch mit Appio unterbricht die wehklagende Numitoria, in Begleitung von Virginia, mit der Trauermeldung von Icilio's Tod, infolge eines von Appio angestifteten Ueberfalls, wobei derselbe, unter dem Geschrei der Meuterer: er strebe nach dem Königthum, zuerst rücklings verwundet, stürzte, und dann sich selbst das Schwert mit den Worten in die Brust stiess: „Nein, nicht herrschen will ich,“

> Nur Knecht seyn will ich nicht. Freiwill'gen Tod
> Lern' du, geliebte Braut, von mir . . .[1])

Freiwilligen, nach seinem Beispiel durch eigne Hand, damit ja der Vater die Katastrophe vereitelt, und er so überflüssig würde, wie die Mutter, die, als Berichterstatterin eines im V. Act vorgefallenen Selbstmordes, für Alfieri, dem die Katastrophenboten und Botinnen ein Gräuel, unter die Entbehrlichkeit einer Statistin herabsinken muss. Auch hatte Virginia, wie sie erzählt, auf dem Herweg den geliebten Bräutigam in seinem Blute schwimmen sehen mit dem Schwert in der Brust, und dieses entreissen und sich damit durchbohren wollen — und nur — ergänzt die Mutter, von der wogenden Menge mit fortgerissen, ward sie daran

1) „Io, no, regnar non voglio;
Servir non vo: Libera morte impara,
Sposa, da me“ . . .

verhindert.[1] Schwächt dieser Zwischenfall nicht jedenfalls die Hauptwirkung durch Virginia's Katastrophe? Ja muss nicht auch Icilio's dem Appio so erwünschter Tod dessen zumeist aus Eifersucht so hartnäckigem Gewaltanschlag auf Virginia die Spitze abbrechen? Lauter in die Geschichte auf Kosten und Gefahr der Tragödie hineingefälschte Erfindungen, die, im Verein mit so vielen andern uns schon bekannten ähnlichen Phantasiegeburten dieses Tragikers, den Sinn für dramatische Zweckdienlichkeit bei ihm in Frage stellen.

Virginio klagt den Appio der Anstiftung von Icilio's Mord an. Appio lässt den Virginio, als Mitverschworenen des Icilio, von seinen Schergen umringen. Virginia jammert: „Ich Unglückselige! Auch der Vater?"[2] Virginio ruft nochmals das Volk auf, mit Numitoria zusammen, die an die Mütter appellirt. Appio hebt diese Ansprache als vollgültigen Beweis hervor, dass Numitoria Virginia's unechte Mutter[3] — vom Dichter jedenfalls untergeschoben — „Klar ist des Marco Recht; ich schwör's vor dem Volke. . . . Marco, Virginia ist dein Eigenthum."[4] Virginia fordert noch einmal das Eisen von der Mutter; da der Vater umstellt sey.[5] Der Vaterdolch fragt schon: „Wo bleib ich?" — wird aber von Virginio's dem sclavisch feigen Volke zugeschleuderten Schmähflüchen überschrieen. Appio befiehlt, dass man der

---

1) Virg. Io stesi
La non tremante mia destra al tuo ferro . . .
Ma . . . invan . . .
Numit. La folla, e il suo ondeggiar ritratte
Ci ha dall' orribil vista, e quì sospinte.

2) Me misera! Anco il padre? . .

3) Or, chi nol vede,
Che supposta è la madre . . .
. . . . . . più che convinta
La falsa madre è da tai prove.

4) Di Marco è chiaro il diritto
Io 'l giuro al popol . . .
. . . Marco, Virginia è tua . . .

5) Madre, tu vedi il genitor, com' egli
Di scuri è cinto . . .
. . . . Il ferro dammi.

Mutter die angemaasste Tochter entreisse. Um nun wieder in die Erzählung des Livius einzulenken, da ihm das Katastrophen-Messer des historischen Vater-Dolches an der Kehle sitzt, giebt Virginio eine mögliche Täuschung vonseiten der Mutter, betreffs der vermeinten Tochter, zu, unter starrem Erstaunen von Mutter und Tochter ob seiner plötzlichen Verleugnung. Appio — fährt Virginio fort, ohne sich stören zu lassen — Appio möchte nur gestatten, dass er noch einmal an seine einstmalige väterliche Brust die Extochter drücke. [1]) Appio spielt den grossmüthigen Wütherich und will dem Vater die letzte Umarmung gönnen. Der historische Vaterdolch endlich wird in seine Rechte eingesetzt: „Nimm" — ruft Virginio, die Tochter umarmend — „das letzte Liebespfand, — Freiheit und Tod." [2]) Dann zu Appio:

Den unterirdischen Göttern
Weih ich dein Haupt mit diesem Blut. [3])

Nun schreit auch Popolo wie aus einer Kehle: Appio ist ein Tyrann. [4]) Und nochmals ein Tyrann! Er sterbe. [5]) Und zum drittenmal mit Virginio an der Spitze, der, unterstützt von Popolo, einen Angriff auf Appio und dessen Schergen ausführt: „Appio ist ein Tyrann, er sterbe!" Da wirft sich der Vorhang dazwischen und deckt den Tyrannen mit seiner Brust, so dass man nur das Geschrei: „Appio, Appio, sterbe!" „unter grossem Tumult und Waffengetöse" hinter dem Vorhang hört. Was aus Appio wird, bleibt eine offene Frage. Einen mehr übers Knie gebrochenen fünften Act konnte kein zum Stabbrecher über seine eigene Tragödie bestellter Tragiker erfinden. Man vergleiche nur die Virginia-Katastrophe und Appio's Ende, die eigentliche politische

---

1) Deh! lascia, Appio che ancor, sola una volta
— — — — — io la stringa
Al già paterno seno.

2) Ultimo pegno
D'amor ricevi — libertade, e morte.

3) Agli infernali Dei
Con questo sangue il capo tuo consacro.

4) Appio e tiranno.

5) Appio è tiranno; muoia.

Katastrophe der Tragödie, in Livius' Erzählung [1]), und man wird diesen wüsten Tragödienschluss in das Schuldregister des Dichters

1) Liv. III, 56. „Begründet war jetzt die tribunische Amtsgewalt und des Gemeinvolkes Freiheit; da hielten nunmehr die Tribunen den Angriff auf Einzelne sicher und reif, und wählten zum ersten Ankläger den Virginius und den Appius zum Beklagten. Als Virginius dem Appius einen Klagtag gesetzt hatte und Appius, von jungen Patriciern umschirmt, auf den Markt hinabgekommen war, erneuerte sich sogleich bei Jedermann das Andenken an die höchst abscheuliche Amtsgewalt, als sie ihn und seine Trabanten sahen. Da sprach Virginius: „Das Reden ist nur für zweifelhafte Fälle erfunden. Desswegen will ich — weder die Zeit damit verderben, bei euch den anzuklagen, vor dessen Grausamkeit ihr euch selbst mit den Waffen geschützt habt, noch den Menschen zu seinen übrigen Freventhaten die Unverschämtheit in der Selbstvertheidigung hinzufügen lassen. Alles das nun, Appius Claudius, was du gottloser und verruchter Weise, zwei Jahre hindurch Eines nach dem Andern, dir erfrecht hast, verzeihe ich dir. Nur wegen eines einzigen Verbrechens — wenn du da nicht vor einem Richter erweisest, dass du nicht gesetzwidrig von der Freiheit auf Sclaverei erkannt habest — lasse ich dich in das Gefängniss führen." Appius konnte weder von der tribunischen Amtshülfe, noch von dem Urtheile des Gesammtvolkes etwas hoffen; aber doch rief er nicht nur die Tribunen an, sondern sagte auch, unverwehrt vom Viator ergriffen: Ich berufe mich weiter! Dieses einzige Wort, als Rettungsmittel der Freiheit, aus dem Munde vernommen, von dem erst kürzlich der Spruch von Freiheit auf Sclaverei geschah, bewirkte Stille. Und während Jeder für sich murmelte: „Es gebe doch noch Götter, die um menschliche Angelegenheiten nicht unbekümmert seyen, und auf Uebermuth und Grausamkeit erfolgen, wiewohl späte, jedoch schwere Strafen; es berufe sich der, welcher die Berufung aufgehoben habe, und es flehe der den Schutz des Gesammtvolkes an, der alle Rechte des Gesammtvolkes niedergetreten habe, und des Rechts der Freiheit bedürftig, werde der in das Gefängniss hingeschleppt, der eine freie Person der Sclaverei zugesprochen habe" — war die Stimme des Appius selbst, wie er im Gemurmel der Versammlung den Schutz des Römervolks anflehte, gehört. Er erwähnte „seiner Vorfahren Verdienste um den Staat im Frieden und im Kriege, seinen unglücklichen Eifer für das römische Gemeinvolk, da er, zur Ausgleichung der Gesetze, zum grössten Anstosse für die Rathsväter vom Consulat abgegangen wäre, seine Gesetze, bei deren Fortdauer ihr Geber in das Gefängniss geführt werde. Uebrigens würde er sein eigenthümliches Gutes oder Böses, wenn ihm die Erlaubniss, sich zu verantworten, gegeben sey, alsdann auf die Entscheidung ankommen lassen." . . . .

Cap. 57. „Dagegen erklärte Virginius, Appius Claudius sey der Einzige, der an Gesetzen und an bürgerlichem und menschlichem Ver-

verzeichnen müssen, als ein Merkmal barbarischer Unkunde des eigentlichen Zweckes der Tragödie, der in einer abgeschlossenen nach beiden Conflictseiten hin vollzogenen Sühne besteht.

---

trage keinen Theil habe. Die Leute möchten nur hinblicken — auf jene Richterbühne, die Burgfeste aller Frevelthaten, wo jener immerwährende Decemvir, dem Vermögen, dem Rücken, dem Blute der Bürger aufsätzig, Ruthen und Beile Allen androhend, der Götter- und Menschenverächter, von Henkersknechten, nicht von Lictoren umdrängt, nunmehr den Sinn von Raub und Mord auf Unzucht gewandt, eine freigeborene Jungfrau vor den Augen des Römervolks wie eine Kriegsgefangene aus den Armen des Vaters weggerissen, und an seinen Kammerdiener und Schützling verschenkt habe, wo er durch einen grausamen Machtspruch und durch verruchte Anmaassungen die Hand des Vaters wider die Tochter bewaffnet habe; wo er die, welche den halbentseelten Körper der Jungfrau aufhoben, den Bräutigam und den Oheim, in den Kerker zu führen befohlen habe — mehr durch die gestörte Unzucht, als durch den Mord dazu bewogen. Auch für ihn sey der Kerker gebaut, welchen er gewöhnlich die Wohnung des römischen Gemeinvolks genannt habe. So wie also Jener nochmal und öfter sich weiter berufe, so weise er ihm nochmal und öfter einen Richter zu, um zu entscheiden, ob er nicht von Freiheit auf Sclaverei erkannt habe? Wenn er nicht vor den Richter gehe, so lasse er ihn als Verurtheilten in das Gefägniss führen." Zwar ohne Jemands Missbilligung, aber doch bei tiefem Eindrucke, den es auf die Leute machte — da bei eines so grossen Mannes Bestrafung dem Gemeinvolke nunmehr seine eigene Freiheit zu gross dünkte — ward er in das Gefängniss geworfen." . . . . .

Cap. 58. „Cajus Claudius — welcher der Decemvirn Frevelthaten hassend und vor Allen seines Brudersohns Uebermuth verabscheuend, sich in seine alte Vaterstadt Regillum begeben hatte — dieser war als ein schon bejahrter Mann zurückgekommen, um die Gefahren des Mannes wegzubitten, vor dessen Lastern er geflohen war. Als Sordidat mit seinen Stammgenossen und Schützlingen auf dem Markte, drückte er jedem Einzelnen die Hand und bat: „Sie möchten doch nicht das Claudische Stammgeschlecht so brandmarken, dass sie des Kerkers und der Bande würdig erscheinen. Der Mann, dessen Ahnenbild auch noch bei der Nachwelt von seiner Ehrenstelle zeugen würde, der Gesetzgeber und der Stifter des römischen Rechts, liege gefesselt unter Nachtdieben und Strassenräubern. Sie möchten sich von der Erbitterung ein wenig zur Erkenntniss und zum Nachdenken wenden, und lieber den Einen so vielen fürbittenden Claudiern schenken, als aus Hass gegen den Einen die Bitten Vieler verschmähen. Auch er thue dies bloss dem Geschlecht und Namen zu liebe und habe sich noch nicht mit dem ausgesöhnt, dessen Missgeschick er erleichtert wünsche. Durch Heldenmuth sey die Freiheit wieder gewonnen, durch Milde könne die Eintracht der Stände befestigt werden." Einige

Also abermals ein Ungethüm, statt eines schönen Fürstenkindes, umarmt; ein Zwittergeschöpf von tragödienspielendem Handwerker und einem Ding, das sich nicht nennen lässt, schon aus Achtung vor dem Schmerzensschrei Italiens. O Titania! Wie wenig hat dein Beispiel bei deinen Schwestern in Wahnestäuschung und verkehrtem Geschmacke, bei den Literaturgeschichten und dramaturgischen Kritiken, gefruchtet! Mit welchen zärtlichen Liebkosungen — um eine der Copien jener Titania-Gruppe als lebendes Bild vorzuführen — mit welchen liebreichen Huldigungen schmeichelt nicht Calsabigi's Kritik [1]) dem unnennbaren

rührte er mehr durch seine Verwandtenliebe, als durch die Sache dessen, für welchen er sprach. Allein Virginius bat: „Sie möchten sich vielmehr seiner erbarmen und seiner Tochter, und nicht die Bitten des Claudischen Stammgeschlechts, welches das Königthum über das Gemeinvolk erloste, sondern die Bitten der Verwandten der Virginia und der drei Tribunen hören, die zum Beistande des Gemeinvolkes gewählt, selbst des Gemeinvolkes Schutz und Beistand anflehten." Diese Thränen fand man gerechter. Es war also die Hoffnung abgeschnitten, und ehe der verschobene Gerichtstag erschien, entleibte Appius sich selbst. Gleich darauf ward vom Publius Numitorius auch Spurius Oppius angepackt — des Hasses nächster Gegenstand, weil er in der Stadt gewesen war, als die ungerechten Ansprüche von seinem Amtsgenossen gemacht wurden. Mehr machte jedoch verübte, als nicht verhinderte Ungerechtigkeit den Oppius verhasst. Man führte einen Zeugen vor, welcher 27 Dienstjahre herzählte, achtmal ausserordentlich beschenkt ward und diese Geschenke vorwies, dann im Angesichte des Volkes sein Kleid aufriss, und seinen von Ruthen zerfleischten Rücken zeigte und weiter um nichts bat, als dass Oppius, wenn er als Beklagter ihm ein Verbrechen nachweisen könnte, jetzt als Entamteter gegen ihn abermal wüthen möchte. Auch Oppius wurde in das Gefängniss geführt, und machte dort noch vor dem Gerichtstage seinem Leben ein Ende. Das Vermögen des Claudius und Oppius zogen die Tribunen ein, ihre Amtsgenossen gingen zur Verbannung aus dem Lande, ihr Vermögen ward eingezogen. Auch Marcus Claudius, der Ansprecher der Virginia, wurde klagtäglich verurtheilt, jedoch, weil ihm Virginius selbst die Todesstrafe schenkte, entlassen, und ging nach Tibur (jetzt Tivoli) in die Verbannung. Und so kam der Geist der Virginia, die im Tode glücklicher war als im Leben, nachdem er so manches Haus zur Strafvollziehung durchwandert hatte, ohne einen Schuldigen übergangen zu haben, endlich zur Ruhe!"

1) Lettera a. a. O. p. 43. Ueber Alfieri's Virginia: Nella sua Virginia mi sento trasportare al tempo dei decemviri... Le parlate al popolo di questi personaggi — sono tutte pompose, maravigliose.... Lo sciogli-

Dinge, das ihr im Schoosse ruht, und bekränzt es mit Blumen: „In der Virginia fühl' ich mich in die Zeit der Decemvirn versetzt“ . . . „Die Anreden dieser Personen ans Volk sind prachtvoll und wunderbar insgesammt.“ „Die Auflösung ist grossartig und, was ich über Alles schätze, sie wirkt unmittelbar und gegenseitig. Der Leser schon wird von Schrecken und Mitleid bewegt, um wie vielmehr der Zuschauer. Ich wüsste keine theatralischere Katastrophe zu finden als diese.“ In Titania's Feensprache ausgedrückt:

> „Den glatten Kopf besteck ich dir mit Rosen
> Und küsse dir dein schönes Ohrenpaar.“

Bald darauf überrascht uns zwar das baare Gegentheil dieses wonneseligen Schönthuns: „Gerade mit der Auflösung in der Virginia bin ich, so oft ich sie lese, nicht zufrieden. . . . Appio büsst nicht nur nicht mit dem Tode für all die Verbrechen, der Geschichte gemäss; er triumphirt, er bedroht noch sowohl den beklagenswerthen Virginio als die aufrührerische Plebs.“ [1]) Dieser plötzliche Umschlag des Urtheils könnte befremden ohne die entsprechende eben so rasch erfolgte Umwandlung in Titania's Ansicht über den bekränzten Liebling, nachdem der Zauber von ihr gewichen.

> „Wie ist dies zugegangen?
> O wie mir nun vor dieser Larve graut!“

mento è grandioso, e quello ch'io più di tutto valuto, è presente. Il lettore è agitato dal terrore e dalla compassione, quanto più dovrá esserlo lo spettatore. Non saprei ove trovare una catastrofe più teatrale di questa. — 1) Appunto nella Virginia non son contento, quante volte la rileggo, dello scioglimento. .. Costui (Appio) non solo non paga colla morte la pena di tanti delitti in conformità della storia, ma ancora minaccia e il misero Virginio e la tumultuante plebe. a. a. O. p. 51. In seiner Antwort rechtfertigt sich Alfieri hierüber wie folgt: „Zweimal habe ich den 5. Act dieser Tragödie (Virginia) umgeändert. In der ersten Form blieb Icilio am Leben. . . Da ich ihn aber von einem so wichtigen Vorgange (als die Ermordung der Virginia, die dem Vater allein zukam) nicht ausschliessen konnte, ohne ihn umzubringen, so brachte ich ihn um“: Io ben due volte ho mutato di questa tragedia il quinto atto. Da primo rimaneva in vita Icilio. . . . Non potendo lo escludere da cosa tanto importante per lui senza ucciderlo, lo uccisi. (Risposta p. 79.) Das Bekenntniss wirft ein eigenes Licht auf die Festigkeit der Hand, mit welcher Alfieri den Plan zu seinen Tragödien entwarf.

Der Unterschied ist bloss der: dass Calsabigi's Titania-Kritik, für deren Verblendung kein Kraut gewachsen, gleich wieder in ihre vorige Duselei zurücksinkt. Man höre: „Shakspeare hat eine ausschweifende, rohe wilde Manier, aber er schildert nach dem Leben und giebt auch so die Charaktere und die Leidenschaften wieder. . . Mir scheint, in Absicht auf Energie, Kürze und stolze Kühnheit könnte man Sie (Alfieri) mit Shakspeare mehr als mit jedem Andern vergleichen. . . . Ist dieser tragische Geist Shakspeare's, würdigster Herr Graf, auf Sie übergegangen, wie ich glaube, so hat dieser Geist nur bedeutend dabei gewonnen, da demselben Ihre weit ausgebreiteten Kenntnisse wie auch die des Jahrhunderts, in welchem wir leben, zugute kommen.“ [1]) Bei einer so hartnäckigen Verblendung der kritischen Titania's, bei welcher selbst der Saft von Oberon's Zauberblume unwirksam sich erweist, kann es nicht Wnnder nehmen, wenn auch ihr Tragödien-Zettel keine Umwandlung erfährt, und auf dem Kopfe besteht, den er sich einmal aufgesetzt.

Doch ragt vielleicht der als Alfieri's Meisterstück bewunderte [2])

Saul

über alle seine übrigen Tragödien um Kopfeslänge hervor, von dem selbst Herr v. Schlegel in seinen „Vorlesungen“ rühmt: dass „dieses Stück“ — Alfieri's Saul — „sich durch einen etwas morgenländischen Anstrich und lyrischen Schwung in der Geistesverwirrung Saul's vortheilhaft auszeichnet.“ [3])

Was zunächst überrascht, die vergleichungsweise Vorzüglichkeit des „Saul“ zugegeben, ist: dass diese Trefflichkeit, im Widerspruch zu des Dichters eigener Poetik und tragischer Stylnorm, erreicht worden, welche die Neugestaltung der italienischen Tra-

1) Shakspeare ha una maniera stravagante, rozza, selvaggia, ma dipinge al vivo, al vivo rende i caratteri e le passioni de' personnaggi. . . Parmi — per l'energia, e per la brevità, e per la fierezza, a Shakspeare più che a qualunque altro, rassomigliare si debba (Alfieri). . . . Questo spirito tragico di Shakspeare, Signor Conte dignissimo, se in lei è passato, come io penso, si è molto migliorato, profitando delle sue più estese cognizioni, e di quelle del secolo in cui viviamo. a. a. O. p. 53. — 2) Questa tragedia meritamente celebrata, e a cui è forse dovuto il primo luogo fra quelle nell' Alfieri. (Ugoni a. a. O. p. 464.) — 3) Achte Vorles.

gödie nur mittelst einer gründlichen Austilgung aller melodramatischen Behelfe und opernhaften Behandlung bewirkbar erklärte. Die Saul-Legende ist und bleibt ein wesentlich lyrischer Stoff; für ein Oratorium oder ein Melodram im Style des Ap. Zeno und Metastasio geeigneter, als für eine Tragödie. Nicht weil David, der Harfenspieler, die Contrastfigur zum Helden des Stückes bildet, sondern desswegen, weil die Geistesstimmung der Hauptpersonen lyrisch, nicht dramatisch, am wenigsten tragisch ist. Vorweg bekunden sich die Seelenzustände der Träger dieser Conflicte als fertige Figuren von Anfang herein; mehr als gegebene, mitgebrachte, denn als thatbewegte und aus den Spannungen der Ereignisse, der Charaktere, der Zwecke und Leidenschaften entwickelt. Die Gemüthsverfassung der Hauptperson, des Königs Saul, spricht sich sofort als eine unselige aus, die nur dann tragisch wirken könnte, wenn ihr ein Schuldbewusstseyn zu Grunde läge, das den Schuldbeladenen, im Maasse als er gegen dasselbe ankämpft, der Katastrophe zutriebe; ein Schuldbewusstseyn, wohlverstanden, das wir nach menschlichen Begriffen von Freiwilligkeit als solches mitzufühlen vermöchten. Saul's Pathos erscheint aber als Unseligkeitsbewusstseyn, infolge der ihm entzogenen Gnade des Herrn. Aus dem Munde des Priesters Samuel vernimmt er, dass ihn der Herr verworfen. Nach biblischen Begriffen ist eine solche, von Priester- und Prophetenmund angekündigte Verwerfung Gottes allerdings das grösste Seelenunglück; und der davon Betroffene erregt in dem in Saul's Seele sich hineindenkenden Leser jener Abschnitte im Buch Samuelis ein tiefes mit Schauerempfindungen vermischtes Mitleid, das aber dennoch kein tragisches Mitleid ist; kein solches nämlich, das auf dem menschlich-fassbaren Causalitätsbegriff; auf dem Nothwendigkeitsgesetze jedes sittlichen Handelns; auf einer begreiflichen Wechselwirkung von Ursache und Folge, von Selbstverschuldung und Vergeltungssühne, beruht. Diese im Sittengesetz mit dem Willen Gottes übereinstimmende Freiheit des menschlichen Wollens ist der aus dem Innern der Entschliessungen sich offenbarende Einfluss, die immanente Einwirkung Gottes, die allein die Tragödie, als ein menschliches Kunstwerk, zulassen darf. Saul bekennt sich als sündig, „dass er des Herrn Befehl übergangen“[1],

1) 1. Sam. Cap. 15.

aber aus der biblischen Vorstellung heraus: dass er aus dem Munde des Priester-Propheten die Verwerfung des Herrn vernehme, die daher auch der unbewusst Schuldige prüfungslos, als eines willkürlich, d. h. nach unerforschlicher Weisheit, nicht nach menschlich begreiflichen Sittengesetzen handelnden Gottes, über sich ergehen lassen müsse. Fragen wir nach dem Grunde der Verwerfung, so erfahren wir: König Saul habe die Verdammniss des Herrn dadurch verschuldet, dass er nach Besiegung der Amalekiter gegen das ausdrückliche Gebot des Priester-Propheten: die Amalekiter mit Hab und Gut auszurotten, des Amalekiter-Königs, Agag, schonete, und von dem Viehstand der besiegten, bis auf ihren König, vertilgten Amalekiter die gutgemästeten Schaafe und Rinder, „um des Opfers willen des Herrn", aufbewahrte. Nach menschlichen Begriffen gewürdigt, träfe den König Saul die fürchterlichste Strafe, eines menschlichen Erbarmens und sogar der frommen Absicht wegen: dem Herrn die fettesten Rinder und Schaafe der Beute als Siegesdankopfer darzubringen. Vom biblischen, theokratischen Gesichtspunkte aus verwirft der Priester-Prophet mit vollem Rechte diese dem Herzen des Königs zur Ehre gereichende Schonung, und sein strenges Rügewort: „Siehe, Gehorsam ist besser, denn Opfer", müsste selbst die tragische Muse gut heissen, wenn der Gehorsam als kein blindgläubiger, sondern als ein Gehorsam gegen den Herrn gemeint wäre, dessen Gebot identisch ist mit dem vom Menschengeist begriffenen Sittengebot; identisch mit den Gesetzen der sittlichen Weltordnung. Auf biblisch-theokratischer Grundlage hat Samuels Rüge und Verwerfung alleinige, unerschütterliche Geltung. Das Drama, das die Sühne und die Genugthuung des Deus in nobis zum Austrag bringt, hat keine Thräne und keine Schauergefühle für theologische Satzungen, die mit der menschlichen Vernunft und mit dem menschlichen Sittenbegriff nicht im Einklange stehen, und deren Befolgung aus einer Gottesfurcht entspringt, welche das freie im Vernunft- und Sittengesetz begründete Denken, Wollen und Handeln, mithin hier die tragische Gottesfurcht und das tragische Schuldbewusstseyn, ausschliesst.

„Der Geist aber des Herrn wich von Saul, und ein böser Geist machte ihn sehr unruhig." [1]) Der Geist des Herrn, das ist

1) 1. Sam. Cap. 16.

die von Saul gewichene, wie auf ihn durch den Priester-Propheten übertragene, so nunmehr durch die ausgesprochene Verwerfung von ihm genommene göttliche Gnade, deren theokratischer Charakter die göttliche Willkür ist: nicht nach Verdienst, Tugenden, edlen und guten Thaten, sondern einzig nach Gunst und Abgunst die Gnade auszutheilen, die freilich im letzten Grunde aus göttlicher unerforschlicher Weisheit, für menschliches Begreifen aber aus reiner absoluter Willkür entspringt. Saul's „böser Geist", d. h. seine, infolge der ihm entzogenen Gnade Gottes, innere Zerrüttung, sein Unseligkeitsgefühl, stimmt diese Geistes- und Seelenverdüsterung mit jener tragischen Gewissenserschütterung überein, infolge eines die Seele verfinsternden Schuldbewusstseyns, um eigener klar erkannter und erkennbarer Missethat, oder um eines Familienfrevels willen? Saul's Schuldgefühl, als blosses Eingeständniss seines Ungehorsams gegen Gottes durch Priesterwort ihm eingeschärften, aber seinem menschlichen Empfinden und Denken nicht gemässen Befehl, hat mit jener aus einem tragischen Schuldbewusstseyn entspringenden Gewissensunruhe nichts gemein. Er würde sich einer neuen Sünde schuldig machen, wenn er den Grund seiner Verwerfung in der nach sittlich-menschlichen Begriffen bestimmbaren Beschaffenheit seines Handelns erblicken wollte, und nicht in dem formellen Ungehorsam gegen Gottes durch Priestermund ihm verkündigten Auftrag; dieser mag seine Vernunft und sein menschliches Gewissen noch so sehr ins Auge schlagen. Saul's Schuldgefühl, seinen „bösen Geist", als böses Gewissen motiviren, und darauf das Trauerspiel und die Katastrophe gründen, käme einer völligen Verwischung des Charakters der biblischen Legende gleich, und ein solcher Saul wäre eben kein Saul; den Uebelstand unerwogen, dass man ihm ein ganz anderes Verschulden andichten müsste, als um dessentwillen er von Gott verworfen worden. Saul's Trübsinn, Saul's Seelenstörung wirkt daher auf uns wie eine von Gott ihm auferlegte Gemüthskrankheit, eine Art Seelenaussatz, die unser Beileid, unser tiefes Bedauern und Beklagen, die alle möglichen Rührungen erwecken kann, nur diejenigen nicht, welche ein selbstverschuldetes, daher für uns belehrendes, aus einem, weil zurechnungs-, auch läuterungsfähigen Vergehen entwickelbares und conflictvoll gesteigertes, das Selbstbewusstseyn durchkrankendes Seelen-

leiden und Unseligkeitsgefühl uns einflössen würde. Saul's Gemüthsverfassung kann desshalb schlechterdings für keine tragischdramatische gelten, aus welcher sich denn auch nicht, rücksichtlich der mit ihm in Widerstreit gesetzten Personen, tragische Conflicte ergeben können.

Wie verhält es sich nun mit der Gegenfigur zu Saul: mit David? Wie Saul ein passiver Träger der Ungnade, so ist David der auserwählte, willenlose Träger der Gnade des Herrn. Diese weiht und feit ihn gegen alle Verfolgungen und Nachstellungen Saul's. Inmitten der grössten Widerwärtigkeiten und Bedrängnisse ist David der Gottbegünstigte, Beglückte; seine Seelenstimmung: ein ewiges Dank- und Siegesjubellied an seinen allmächtigen Beschützer und Herren der Gnaden; eine schwunghaft selige, dem Pathos der Tragödie schnurstracks entgegengesetze Gottfreudigkeit des Gemüthes. Nach tragischer Wirkung gemessen, entfremdet dieses gottbegünstigt unbeirrbare Sicherheitsgefühl, diese zukunftfrohe Geistesheiterkeit, unsere überflüssige Theilnahme an dem äusserlichen Ungemach des Gotteslieblings in dem Grade, als sie gegen Saul's Gemüthsverdüsterung absticht, dem sich unsere Sympathien zuwenden, ohne jedoch diejenige Stärke zu erlangen, die eine durch leidenschaftliche und darum in und durch sich selbst sühnbare Verirrung verschuldete Seelenzerrüttung unserm Mitgefühle einhauchen würde. Hiezu kommt David's, inkraft Gottes- und Priestervollmacht, offener Treubruch und Auflehnung gegen seinen König, als dessen Gegenkönig er von Samuel schon als Hirtenknabe gesalbt worden. Der Auserwählte des Herrn wird von König Saul recht eigentlich als Schlange in seinem Busen gehegt. Der Gottesschützling macht ihm die Herzen seiner eigenen Kinder abwendig und hat schon, unter Gottes und seines Priesters Augen gleichsam, ihr Königserbe mit Beschlag belegt; wie Saul selbst gegen seinen an David hingegebenen Sohn Jonathan eifert: „So lange der Sohn Isai lebet auf Erden, wirst du, dazu auch dein Königreich, nicht bestehen.“ [1]) Wenn jemals der entbrannte Unmuth eines Königs aus Eifersucht gegen einen gottbegnadeten Rebellen und Thronentreisser, im Gefühle seiner Gottverworfenheit und seines innern Elends, nach menschlichem Em-

1) 1. Sam. 20, 31.

pfinden gerechtfertigt war, so ist es bei Saul der Fall. Aus dieser Eifersucht heraus, einer Eifersucht auf Gott und seine Liebesgnade, — eine Kains-Leidenschaft — liesse sich vielleicht Saul's Pathos zu einem tragischen vertiefen. Allein doch wieder nur auf die Gefahr, unserer Theilnahme für David den Todesstoss zu geben; ja sie in Widerwillen gegen den Gottesgünstling zu verkehren. Zugleich aber auf die Gefahr, trotz der zur tragischen Eifersuchtsleidenschaft erschlossenen Geistesverdüsterung Saul's, selbst diese Leidenschaft als einen Fluch seiner Verwerfung und Aechtung erscheinen zu lassen, d. h., sie ihrer tragischen Bedeudung und Wirkung zu berauben.

Der altbiblische Gottesbegriff, die Gegenüberstellung des göttlichen und menschlichen Willens, im Sinne des alten Bundes, verträgt sich so wenig mit der vom Drama verfochtenen, endgültigen Zusammenwirkung menschlichen und göttlichen Vernunftgesetzes, dass wir vorzugsweise aus dieser Divergenz den Mangel eines Drama's in der durch andere Dichtungsarten so ausgezeichneten hebräischen Poesie glaubten ableiten zu dürfen. Das sogenannte Schicksal oder Verhängniss in der Tragödie der Griechen nimmt scheinbar, bei Sophokles namentlich, ein ähnliches überweltlich unerforschbares, die menschliche Willensfreiheit zermalmendes Nothwendigkeitsgesetz an, entspringend aus einer unbedingten, unberuflichen Willensmacht: In letzter Folge aber steht diese dennoch für das Sittengesetz, für die sittliche Weltordnung ein, deren frevelhafte Störung sie rächt. Wollte man eine Saul-Tragödie aus solcher Idee entwickeln; aus der biblischen Saul-Legende den historischen Kern, ihre innerste staats- und völkergeschichtliche Bedeutung: den Kampf zwischen weltlicher und geistlicher Macht, das theokratische Moment, herausheben, das bis auf den heutigen Tag im Lebensmarke der Staaten und Völker wühlt, und das die Geistesarbeit der fortschreitenden Cultur als den Pfahl in seinem Fleische herauszuschwären rastlos strebt — wollte ein begabter dramatischer Dichter diesen Urconflict aus der Saul-Legende hervorstellen; so könnte er freilich ein bedeutsames, kunstgerechtes Drama, eine Tragödie von dem gemeingültigen Inhalte dieses Kampfes dichten, worin Samuel das geschichtliche Missions-Pathos eines Gregor VII. z. B., eines Innocenz III. u. s. w. verträte; worin aber auch der Geist der bi-

blischen Saul-Legende, ihr individuelles Zeitgepräge, ihr Charakter und dramatisches Colorit, bis auf die letzte Spur ausgelöscht erschiene; eine Tragödie mithin geschaffen würde, welche nur im Widerspruche mit den Anschauungen der Zeit, innerhalb welcher jener geschichtliche Widerstreit sich eigenartig, nämlich nicht im allgemein geschichtlichen Sinne desselben, darstellt, den Kunstgesetzen zu genügen vermöchte. Allein selbst dieses vermöchte eine solche Saul-Tragödie nur in allgemeiner, abstracter, folglich undichterischer Weise; indem die Aufgabe eines geschichtlichen Drama's eben nur diese seyn kann: eine Culturidee von allgemeiner Geltung in derjenigen zeitweiligen Form dem fortgeschrittenen Geiste der Mitlebenden vor die Anschauung zu stellen, in welcher jene Idee den Personen der bezüglichen Epoche zum Bewusstseyn kam. Denn nur aus diesem zeitentsprechenden Charakter kann die geschichtliche Wahrheit, Allgemeingültigkeit und entwickelungsfähige Wandlung einer solchen Culturidee durch die jezeitlichen Momente und Bildungsstufen des völkergeschichtlichen Bewusstseyns erkannt und begriffen werden. Das geschichtliche Drama ist kein Maskenspiel im jedesmaligen Zeitcostüme, dessen Personen aus dem Bewusstseyn des Dichters und seiner Zeitgenossen heraussprechen, und die geschichtliche dramatisch verbildlichte Culturidee vom Gesichtspunkte ihres gegenwärtigen Entwickelungsmomentes beleuchten dürften. Ein geschichtliches Drama hat vielmehr diese Idee in der Form, wie sie im Entwickelungsstadium der jeweiligen Zeitepoche erscheint, zur Anschauung zu bringen; unter einer Beleuchtung freilich, welche zugleich die Allgemeingültigkeit einer derartigen Geschichtsidee empfinden lässt; so dass in der dramatisch dargewiesenen Hinfälligkeit des wandelbaren, je nach der Entwickelungsstufe des von ihr bewegten Volksgeistes, verschieden gefärbten und in ein höheres Gefühls- und Selbstbewusstseyn aufgehenden Zeitbegriffes, in welchem sich diese Idee abspiegelt, die tragische Wirkung und Läuterung zum Theil mitberuht. Nur darf diese Eigenthümlichkeit der jedesmaligen Zeitanschauung nicht in Widerspruch mit dem Grundgesetz der tragischen Kunstform treten: mit der Forderung einer letztgültigen Einheit von göttlichem und menschlichem Vernunft-Willen, welche Einheit das dramatische Spiel für die anschauende Erkenntniss eben zur Evidenz bringt. Da aber der

altbiblische Gottesbegriff, nach unserer Auffassung, einer solchen Einheit nicht nur widerspricht, da er sie auch als eine freventliche, den menschlichen Willen dem Willen Gottes gleichsetzende Vorstellung verdammt: so glauben wir auch folgern zu dürfen, dass ein altbiblischer Legendenstoff ohne Zerstörung seines Geistes und Charakters, keine kunstgerechte dramatische Behandlung verträgt; es sey denn in der überwundenen Incunabelngestalt eines geistlichen, oder in der Mischform eines lyrischen Drama's, als dessen unübertroffenes Vorbild Racine's „Athalie" zu gelten hat, das grösste poetische Meisterstück des französisch classischen Theaters. Alfieri's Saul eifert rühmlich diesem Musterbilde nach, ohne es weder in biblischem Ton und Colorit, noch in lyrischem Psalterschwung und frommer Begeisterung, noch an Adel und Hoheit des Styls, am allerwenigsten in Absicht auf historische Conflicttiefe zu erreichen, die Racine's Genie in der Gegenüberstellung des falschen und wahren Priesterpropheten, zu veranschaulichen wusste. Eben so wenig darf Alfieri's Saul hinsichtlich der technischen Vollendung, der kunstvollen Steigerung der tragischen Wirkungen sich mit jenem lyrisch-dramatischen Meisterwerke auch nur entfernt vergleichen.

Alfieri stellt uns dicht vor die Katastrophe: den letzten Krieg Saul's gegen die Philister. Die Eingangsscenerie zeigt das Kriegslager des Israelitischen Heeres in den Pässen des Gebirges Gilboa. Die Tragödie führt sogleich die Personen ein, losgelöst von den vorgängigen Momenten, dem geschichtlichen Vorereignisse, wodurch die Katastrophe mit ihren Ursachen in Zusammenhang gebracht würde. Diese bleiben nicht sowohl vorausgesetzt, als dahingestellt. Saul's Verfolgungshass, seine bis zur Geistesstörung verdüsterte Wuth gegen David tritt gleichsam nackt in ihrer Motivlosigkeit, als gegebene Thatsache, einher: ein fixirtes Pathos, nur durch innern Kampf mit sich selbst entzweit; die abstracte Leidenschaft wieder, die nur einen lyrischen Ausdruck gestattet. Denn dramatisch wird die Leidenschaft lediglich dadurch, dass sie als Reflex äusserer Conflict- und Thatmomente erscheint, immerdar abspiegelnd ihr Schuldmotiv. Die Exposition hat gut in medias res vorschreiten, wenn sie alle Brücken, welche die Katastrophe mit ihren Voraussetzungen verknüpfen, hinter sich abbricht; wenn sie ausserdem den einen der beiden Collisionshelden

vorweg in ein Handeln versetzt, dem das von der Geschichtsquelle der Saul-Legende berichtete Verhalten David's in jenem Momente geradezu widerspricht. Dieser zufolge weilte David, zur Zeit des gedachten letzten Krieges zwischen Saul und Achis, König der Philister, im Lande des Letztern, in Feindesland also, um sich vor Saul's Verfolgungen zu sichern: David war sogar mit seinen sechshundert Mannen in Achis' Dienste getreten und zog auch mit dessen Heer wider seinen König und sein Volk in diesen Krieg. Nur die Vorstellungen der Philisterfürsten aus Verdacht gegen den Ebräer, dessen „Abfalle" von seinem Volke sie nicht recht trauten, bewogen König Achis, David nach der ihm vom Könige geschenkten Stadt Ziklag im Philisterlande zurückzuschicken, von wo aus David Streifzüge gegen die Amalekiter, Feinde der Philister, die in das Land eingefallen waren, unternahm, um sich von jenem Verdachte zu reinigen, gegen den ihn auch der König der Philister in Schutz nahm. [1])

Bei Alfieri finden wir David zur Nachtzeit im Kriegslager der Israeliten vor König Saul's Zelt stehen, als heimlichen Flüchtling aus seinem Schutzort im Philisterlande, mit dem in seinem Eröffnungsmonologe ausgesprochenen Vorsatze, dem König Saul seine Dienste anzubieten gegen die Philister:

Hervor, o Israel,
Aus deinen Zelten! Tritt hervor, o König,
Ich mahn' euch auf, zu schauen heut', ob ich
Von Schlacht und Kriegskunst etwas noch verstehe.
Hervor, auch du, Philister! tritt heraus, du Schnöder,
Und sehen sollst du, ob mein Schwert noch schlägt.[2])

1) „Darum glaubte Achis David, und gedachte, er hat sich stinkend gemacht vor seinem Volke Israel". 1. Sam. 27, 12. David rechtfertigt sich vor König Achis, der ihn den Philisterfürsten gegenüber nachdrücklich vertheidigte: „Was hab' ich gethan, und was hast du geschauet an deinem Knechte, seit der Zeit ich vor dir gewesen bin, bis hierher, dass ich nicht sollte kommen und streiten wider die Feinde meines Herrn, des Königes? Achis antwortete und sprach zu David: Ich weiss wohl, denn du gefällest meinen Augen als ein Engel GOttes. Aber der Philister Fürsten haben gesagt: Lass ihn nicht mit uns hinauf in den Streit ziehen." a. a. O. 29, 7. 8.

2) Esci, Israel, dai queti
Tuoi padiglioni; escine, o re: v'invito

Zu Gunsten seines Contrasthelden mag der Dichter Manches, der Geschichte oder Legende auf den Kopf zu, erfinden. Ob aber auch das Gegentheil von dem, was die Erzählungsquelle, zumal eine canonische, wie die Bibel, berichtet, von deren Geist und Weihe das religiöse Drama doch durchdrungen seyn will, das möchte wohl nicht so unbedingt zu bejahen seyn. Gionata, der allein auf David's Hervorruf erscheint, wundert sich auch nicht wenig, den Seelenfreund in Gilboa zu erblicken, und bekennt, dass er für ihn zittere. Würdig und schön entgegnet David:

> Ich sollte Sorge tragen um mein Leben,
> Wenn über euch das Schwert der Heiden schwebt? [1]

Könnte nur nicht c. 27 mit v. 12 der schönen Tirade ein Paroli biegen: „Er hat sich stinkend gemacht vor seinem Volke Israel." Doch dies meint Achis, der Philisterkönig; der Dichter aber, der kein Philister ist, hat das Recht, seinen Helden nach den Gesinnungen und Herzensmeinungen sprechen zu lassen, die David gewiss auch unter den Philistern und im Dienste ihres Königs bewahrte. Misslich bleibt es freilich immer, wenn die Situation, die dem Helden des biblischen Drama's jene schönen Worte in den Mund legt, von der Situation, in welche sich der Held der Legende freiwillig versetzt hatte, Lügen gestraft wird; und, was noch misslicher: wenn David's Herzensgedanken Lügen gestraft werden von seinem Handeln in der Legende. Gionata, in der Legende wohl bewandert, befindet sich daher auch in einiger Verlegenheit, wie er seinen Herzensfreund, dessen Wunsche gemäss, dem Könige, seinem Vater, vorstellen solle, der ihn im Lager der Feinde vermuthe, und ihn desshalb als rebellischen Verräther betrachte [2], und wahrlich nicht ohne anscheinenden Grund im Hinblick auf die Legende. David's zärtliche Anfrage wegen der „ge-

Oggi a veder, s'io di campal giornata
So l'arti ancora. Esci, Filiste iniquo;
Esci, e vedrai, se ancor mio brando uccida.

1) Ch'io prenda cura del mio viver, mentre
Sopra voi sta degli infedeli il brando?

2) Eppur, deh! come
Or presentarti al re? Fra le nemiche
Squadre ei ti crede, o il finge; ei ti dà taccia
Di traditor ribelle.

liebten Gattin", Gionata's Schwester, Micol, stimmt schon besser zu seinen zwei Weibern [1]), die er in Ziklag zurückgelassen. Neben den Kebsinnen konnte er die Königstochter seine Gemahlin doch von Herzen lieben, zumal in dem Drama, wo von jenen zwei Nebenfrauen mit Recht abgesehen wird. Gionata erfreut den Freund und Schwestermann mit der Versicherung, dass die treue Gattin „wohl tausend Mal" im Tage dem Vater zu Füssen falle, ihn anflehnend mit Seufzern: „Gieb mir meinen David wieder." [2]) Doch beschwört Gionata den Seelenbruder, sich verborgen zu halten, da der böse Abner, Saul's Feldhauptmann, den Vater nur noch heftiger gegen David aufzubringen suche. David ist aber entschlossen, sich zunächst dem Zorne des Königs Saul und dann den feindlichen Schwertern auszusetzen, trotz der Legende, von sich rühmend: dass er „zur Stunde im Rachen tödtlicher Gefahr sich dem Könige als Genossen, Schild und Opfer anbiete." [3]) Gionata hört Jemand aus dem Zelte treten, und bittet David, sich zurückzuziehen. Es ist Micol. Der für sie unsichtbare Gatte vernimmt nun aus ihrem eigenen Munde, mit welcher zärtlichen Liebe ihr Herz an ihm hängt: „Erbarmungsloser Saul" — ruft sie, allein sich glaubend mit ihrem Bruder — „raubst du deiner Tochter den Gatten und nicht das Leben?" [4]) Welcher Gatte, selbst von dreien Weibern, vermöchte bei solchen Liebesworten sich lange hinter dem schwarzen Schleiervorhang der Nacht versteckt zu halten, und müsste nicht, wie David, hervorbrechen, sich in die Arme des geliebten Weibes stürzen und rufen:

> O Gattin! . . O der harten Trennung! . .
> Träf' heut der Tod mich, stürb' ich mind'stens doch
> Im Schooss der Meinigen.[5])

---

1) Ahinoam und Abigail. 27, 3.

2) Il dì, ben mille volte
Si atterra al padre; e fra i singhiozzi, dice:
„Rendimi David mio. . ."

3) Ch'or nelle fauci di mortal periglio
Compagno, scudo, vittima, a te m' offro.

4) Saul spietato! alla tua figlia togli
Lo sposo, e non la vita?

5) Oh sposa! . . Oh dura assenza! . .
Morte s'io debbo oggi incontrarti, almeno
Qui sto tra' miei.

Beim ersten Dämmerstrahl beruft das zärtlich treue Weib den rauhen Kittel, worin sie den Geliebten erblicken muss, den Gemahl einer Königstochter, entkleidet seines fürstlichen Schmuckes, und auch des purpurnen von ihrer Hand mit Gold durchwirkten Mantels. Gionata überlegt, wie er den Geächteten vor den König, seinen Vater, bringen möchte, und heisst ihn den Helmsturz senken. [1]) Die besorgte Gattin sieht nicht, wie ihr David unter den Kriegern unerkannt bleiben könnte. „Welches Auge spricht durch den Helm so wie das seine?" [2]) Und beschwört ihn sich eine Zeit lang in jener Felsengrotte, die sie mit bittern Thränen so oft benetzte, verborgen zu halten [3]), bis er ohne Gefahr sich würde zeigen können. David will sich aus Liebe zu ihr dem Rathe fügen. So endet der erste Act, der in jedem beliebigen Drama, selbst in einem rührenden Lustspiel, worin ein Verbannter etwa plötzlich vor Schwager und Gattin stände, einen ersten Act recht gut abgeben könnte.

Saul schüttet vor Abner sein verzagtes von zwiespältigen Kümmernissen zerrissenes Herz aus. Die geschwundene Jugendkraft, seine Verstossung von Gott, und dass er David, seinen Tapfern, entbehren muss: dies Seelenleiden nagt an seinem Leben.[4]) Der Gemüthszustand von Alfieri's Saul erweckt eine lebhaftere Theilnahme als sonst die unheimliche Gemüthsart seiner tyrannischen Finsterlinge. Schwermuth und Trübsinn mildern hier als leidsame Affecte den meisthin stereotypen, Verderben brütenden Charakter seiner einseitigen Gewaltherrscher, und individualisiren lebendiger den starren Grimm. Allein diesen Zwiespalt in Saul's

---

1) Abassa
La visiera dell' elmo.

2) Qual occhio
Fuor dell' elmo si slancia a par del suo.

3) — — — vedi una capace grotta?
Di lagrime amare i duri sassi
Aspergo: ivi ti cela . . .

4) Ma non ho sola
Perduta omai la giovinezza . . . Ah! meco
Fosse pur anco la invincibil destra
D'Iddio possente! . . . o meco fosse almeno
David, mio prode! . . .

Innerem giebt die Legende mit der Angabe an die Hand, dass der böse Geist zeitweise über ihn kam, seit jenem Tage, wo bei dem Siegeseinzuge, nach der Ueberwindung des Goliath durch David, die Frauenchöre diesen mit dem Feiergrusse empfingen: „Saul hat Tausend geschlagen, aber David Zehntausend.“ „Und Saul sahe David sauer an von dem Tage und fortan.“ [1]) Ein allgemein königlicher Ingrimm, dessen Natürlichkeit zu Gunsten des unglücklichen Königs spricht und durch so viele von der Legende glaubwürdig und treuherzig erzählte Thatsachen gerechtfertigt erscheint. Diese Thatsachen sind es eben, die dem Charakter des Saul und seiner Gemüthsverfassung ein individuelles Leben einathmen, das ein klagevoller Rückblick in die Vergangenheit, ein abgedämpfter Schmerz aus der Erinnerung, ein elegisches Wehmuthsgefühl, nimmermehr zu ersetzen vermag. Das Legendendrama in seiner altehrwürdigen Gestalt als Mysterie, kirchliches Schauspiel, scheint uns daher auch die entsprechende, diesem Stoffe gemässeste Kunstform. Der blosse Zwiespaltskampf in Saul's Innerem mit gelegentlichen Reminiscenzen der im Rücken liegenden Ursachen und Verschuldungen bleibt immer nur ein monologisches, ein lyrisches Pathos, dem das monotone, stets wiederkehrende Hin- und Herfluthen zwischen eifersüchtigem Grimm und Verlangen nach dem verhasst Unentbehrlichen kein wahrhaft dramatisches Leben einhauchen kann.

Auf Abner's Bemerkung: „David ist die erste, einzige Ursache deines ganzen Unglücks“ [2]), entgegnet Saul:

Ach nein, aus einer unheilvollern Quelle
Kommt all mein Missgeschick! ... Wie? Mir verbergen
Wolltest du meines Zustands Graun? Ach, wär' ich
Nicht Vater, wie ich nur zu sehr es bin!
Von theuren Kindern ... würd' ich Sieg und Reich
Und Leben jetzt begehren? Schnelles Schritts
Hätt' ich mich in des Feindes Speere schon
Gestürzt vorlängst, hätt' also ich geendet
Das fürchterliche Leben, das ich lebe.
Wie viele Jahre sind's, dass man kein Lächeln
Auf meiner Wange sahe? Meine Kinder,

1) 1. Sam. 18, 9.

2) David, ch' è prima,
Sola cagion d'ogni sventura tua.

Die doch so lieb mir sind, erzürnen mich
Die meiste Zeit, wenn sie mir schmeicheln .. Stets
Rauh, ungeduldig, finster, zornentbrannt,
Groll' ich mir selbst und andern immerfort.
Im Frieden will ich Krieg, im Kriege Frieden;
Aus jedem Kelch trink' ich verborgnes Gift,
Seh' einen Feind in jedem Freund; die weichen
Assyr'schen Teppiche sind meiner Seite
Dornvoll Gesträuch, der kurze Schlaf Beklemmung,
Die Träume Qual. Was mehr? Wer glaubt es? Schrecken
Macht mir die Kriegstrommete, tiefen Schrecken
Macht die Trommete Saul; erkenne jetzt,
Ob seiner Herrlichkeit beraubt ist worden
Das Haus des Saul, ob Gott noch mit mir ist. . .[1])

Rühmend bemerkt Sismondi: „Wie Saul sich in dieser Rede schildert, so zeigt er sich das ganze Stück hindurch.“[2]) Mit an-

1) Ah! no: deriva ogni sventura mia
Da più terribil fonte... E che? celarmi
L'orror vorresti del mio stato? Ah! s'io
Padre non fossi, come il son pur troppo!
Di cari figli ... or la vittoria, e il regno,
E la vita vorrei? Precipitoso
Già mi sarei fra gl' inimici ferri
Scagliato io, da gran tempo: avrei già tronca
Così la vita orribile, ch'io vivo
Quanti anni or son, che sul mio labro il riso
Non fu visto spuntar? I figli miei,
Ch'amo pur tanto, le più volte all' ira
Muovonmi il cor, se mi accarezzan ... Fero,
Impaziente, torbido, adirato
Sempre, a me stesso incresco ognora, e altrui;
Bramo in pace far guerra, in guerra pace;
Entro ogni nappo, ascoso tosco io bevo,
Scorgo un nemico, in ogni amico; i molli
Tappeti assirj, ispidi dumi al fianco
Mi sono; angoscia il breve sonno; i sogni
Terror. Che più? chi 'l crederia? spavento
M' è la tromba di guerra; alto spavento
È la tromba a Saul. Vidi, se è fatta
Vedova omai di suo splendor la casa
Di Saul; vedi, se omai Dio sta meco . . .

2) Tel que Saul se peint dans ce discours, tel il se montre pendant toute la pièce. (a. a. O. III. p. 22)

dern Worten: Saul's Charakter ist nichts als eine Paraphrase dieser Rede, keine Entwickelung, „Sviluppo“, wie Alfieri in seinem Parere betont, mit besonderer Hervorhebung der psychologischen Entwickelung jenes Zwiespalts, jenes Hin- und Herwogens, infolge zweier sich bekämpfender Leidenschaften. „In dieser Tragödie“, sagt er, „hat der Verfasser jenen Zwiespalt, jene unschlüssige Verwirrung des menschlichen Herzens entwickelt, oder doch in ausgedehnterem Maasse, als in seinen andern Tragödien, dargelegt; jenes Hin- und Hergeschleudertwerden der Seele zwischen zwei entgegengesetzten Leidenschaften, das eine so zauberische Wirkung hervorbringt, und wodurch ein leidenschaftlicher Charakter abwechselnd dasselbe will und nicht will. Dieser Seelenzwiespalt ist eins der grössten Geheimnisse, um im Theater Erschütterung und Spannung zu bewirken.“ [1]) Vorausgesetzt, dass dieses physiologische Phänomen die entsprechenden That- und Schuldmotive abspiegelt, und dass diese sichtbar und gegenwärtig jenen Zwiespaltsaufruhr erregen und die Seele in Unschlüssigkeit zerreissen. Sonst bleibt es ein pathologisches Seelenkampfbild in abstracto, das kunstreich geschildert, anregend und fesselnd wirken mag, niemals aber jene Erschütterung erzeugen wird, die eine unmittelbar empfundene Wechselwirkung zwischen Thathandlung und Gewissenskampf hervorruft, wo das Verschulden das Gewissen gleichsam auf frischer That betrifft. Ja selbst in diesem Falle wird der Seelenkampf eine dramatische, aber noch lange keine tragische Wirkung erzielen, die vielmehr, wie schon dargethan worden [2]), einem entschlossen einheitlichen, unbeirrbaren Pathos des Handelns oder des Leidens entspringt. Kaum möchten die Seelenkämpfe in Alfieri's Saul, inbetracht ihrer bloss vorausgesetzten, hinter der Tragödie liegenden, dramatischen Ursachen, auf die sie zurückweisen, kaum möchten diese Seelenkämpfe die Wirkung jener vielberufenen, aus thatsächlichen Conflicten doch mindestens sich entspinnenden „Combats du cœur“ der französi-

1) In questa tragedia (Saul) l'autore ha sviluppata, o spinta assai più oltre che nell' altre sue, quella perplessità del cuore umano, così magica per l'effetto; per cui un uomo appassionato di due passioni fra loro contrarie, a vicenda vuole e disvuole una cosa stessa. Questa perplessità è una dei maggiori segreti per generar commozione e sospensione in teatro. — 2) Gesch. d. Dram. V. S. 486, u. VI. S. 265.

schen Tragik[1]) erreichen und erschöpfen; geschweige dass sie Erschütterungen hervorbrächten, wie sie eben nur eine durch Leidenschaft verblendete, schicksalsvolle, thatentschlossene oder schmerzdurchglühte Gemüthsverfassung erzeugt. Unschlüssigkeitskämpfe verrathen immer eine der tragischen Wirkung ungünstige Schwäche, und ein in dem Maasse einer tragischen Furcht- und Mitleidserregung ungünstiges Seelenzerwürfniss, als dieses auf die hinter ihm liegenden Thatmotive nur zurückgreifen kann.

Abner, der bestgezeichnete Charakter des Stückes, der, in aufrichtiger Ergebenheit für den König, die Sachlage als Staatsmann und Feldherr auffasst, bezeichnet, nächst David, den eben verstorbenen Priester von Rama (Samuel), als den Haupturheber von König Saul's Unglück.

> Wer wagte dir zuerst zu sagen,
> Dass Gott sich abgewandt von dir? Der kühne
> Aufrührerische, schlau ehrgeizige Greis,
> Der Priester Samuel — — —
> — — — — — — Du hörtest auf
> Für ihn der Gottberufene zu seyn,
> Sobald du seiner Obmacht dich entzogst.

David nennt er einen Pfaffenknecht. „Ein Krieger dem Arm nach, von Herzen ein Pfaffe.“[2]) Ein solcher Abner erklärt zugleich, warum sich Papst Pius VI. die Widmung des „Saul“ verbat.

„David?“ — bricht Saul los — „ich hass' ihn!“ Er sah aus tiefem, schauerlich dunklem Thale den Propheten Samuel auf lichtem Hochgipfel ausgiessen über den vor ihm knieenden

---

1) Das.

2) A te chi ardiva primo
Dir, che diviso eri da Dio? l'audace
Torbido, accorto, ambizioso vecchio,
Samuel sacerdote — — —
— — — — — Ei quindi
D'appellarti cessò d'Iddio l'eletto,
Tosto ch' esser tu ligio a lui cessasti . . .

Von David: servo appieno ei sempre
Di Samuello — — —
Guerrier di braccio egli era,
Ma di cor, sacerdote . . .

Davide das heilige Salböl. [1]) Mit der andern Hand, die über hundert Klafter tief herniederlangte, entriss Samuel seinem Haupte die Krone, um sie dem David aufzusetzen. Dieser aber wies sie zurück, und weinte und rief: Der Prophet möchte ihm, Saul, die Krone wieder geben:

O Anblick! o
Mein David! Du gehorchst mir also noch?
Bist noch mein Eidam, noch mein Sohn und mein
Getreuer Unterthan und Freund? . . . O Wuth!
Vom Haupte mir die Krone reissen! Zittre
Verruchter Alte, der du Solches wagst . . .
Wer bist du? . . . Wer's nur dachte, sterbe! . . Ach, ich
Unseliger! Die Sinne schwinden mir! . . .[2])

Die Rede, durchwogt von wechselnden Empfindungen, die Vision, die Ohnmachtanwandelung am Schlusse, das Alles ist mit Meistergriffel geschildert, und von grosser theatralischer Wirkung, die noch bewältigender wäre, wenn sie aus den biblischen Ereignissen hervorbräche und nicht als improvisirtes Pracht- und Bravourstück dastände.

---

1) Io, da profonda cupa orribil valle
Lui su raggiante monte assiso miro:
Sta genuflesso Davide a' suoi piedi:
Il santo veglio sul capo gli spande
L'unguento del Signor . . .

2) Con l'altra mano
Che lunga lunga ben cento gran cubiti
Fino al mio capo estendesi, ei mi strappa
La corona dal crine; e al crin di David
Cingerla vuol: ma, il crederesti? David
Pietoso in atto a lui si prostra, e niega
Riceverla; ed accenna, e piange, e grida,
Che a me sul capo ei la riponga . . . —
Oh vista!
Oh David mio! tu dunque obbediente
Ancor mi sei? genero ancora? e figlio?
E mio suddito fido? e amico? . . . Oh rabbia!
Tormi dal capo la corona mia?
Tu, che tant' osi, iniquo vecchio, trema . . .
Chi sei? . . . Chi n'ebbe anco il pensiero, pera . . .
Ahi lasso me! ch' io già vaneggio.

Gionata und Micol treten hinzu, nachdem sich der König wieder ermannt hat. Ohne Hoffnung auf einen glücklichen Ausgang bestimmt Saul, dass noch heute die Schlacht den Philistern geliefert werde. Gionata verscheucht diese trüben Unmuthswolken mit kampfbeseelten Worten. Micol hat nur Thränen für den ihr geraubten Gatten und dessen Rückkehr. Saul bekommt zur Stelle einen Anfall von „bösem Geist", so dass er der „Tochter des Weinens" die Thüre weist. [1]) Gionata beschwichtigt den König mit der freudigen Nachricht, dass ein Krieger erschienen, ein Bote des Himmels, der gewissen Sieg verbürge. Saul aber, den der „böse Geist" festhält, fordert Alle auf zu Jammer und Wehgeheul, die Kleider zu zerreissen, denn gekommen sey der letzte Tag, der Tag des Verderbens. [2]) Micol ist die Erste, die dem Aufruf Folge leistet; sie bricht in Heulen aus, aber um den Sposo, den geliebten David. Die Stärke Israels, den Schrecken der Philister, fordert sie vom Vater zurück. [3]) Gionata spricht begeisterte Worte zu Gunsten David's. Saul fühlt sich in die schöne Zeit seiner Heldenthaten zurückversetzt; versinkt aber gleich wieder in Trübsal, weil sich der Herr von ihm gewendet. Die Bestürmungen der Kinder wegen des Gebannten füllen sein Auge mit Thränen:

> Die Augen, ach, stehn mir voll Thränen. Wer
> Zwingt mich zu diesem ungewohnten Weinen?
> Lasst trocknen mich die Wimper. [4])

Was fehlt diesem schönen Ausdruck einer jammervoll unseligen Geistesverfassung zur höchsten Wirkung, als die thatsächliche, dramatische Grundlage der Legende? Dass dieser rührende

---

1) Figlia del pianto, vanne;
Esci; lasciami, scostati.

2) Piangete tutti . . .
Tutto è pianto, e tempesta, e sangue, e morte . . .
Sì, questo
Giorno è finale; a noi l'estremo, è questo.

3) d'Israel la forza,
L'alto terror de' Filistei ti chieggo.

4) Il pianto (oimè!) su gli occhi stammi? al pianto
Inusitato, or chi mi sforza? . . . Asciutto
Lasciate il ciglio mio.

Gefühlswechsel einer gebrochenen Königsseele nicht, wie ein Wüstenluftbild den verschmachtenden Wanderer mit Flüssen und Seeen, ähnlich unser Herz mit einem blossen Widerschein von Thränenwasser täusche. Der stärkste, hochschwebendste Gefühlsausdruck bleibt aber eine solche hehre Luftspiegelung in der Wüste, wenn ihn nicht der lebendige Wogenschlag einer tiefbewegten dramatischen Handlung durchwallt.

David's Erscheinen in diesem Momente steigert die Rührung zu den Gefühlsäusserungen einer ergreifenden Familienscene in einem bürgerlichen Schauspiel, wo der Hausvater aus Gram über einen verlorenen Sohn z. B. in einen ähnlichen von Kummer zerrütteten Gemüthszustand versunken wäre. Denn wo der Charakter einer tragischen Fabel auf blosse Rückerinnerungen einschwindet; wo die Gemüthsbewegungen auf dem Hintergrunde einer vergangenen, ruhenden Handlung sich entfalten: da können sich dieselben bei noch so kräftiger Bezeichnung nicht über die Wirkung von subjectiven Stimmungen erheben. An welchem thatsächlichen Maassstabe sollten sie denn gemessen werden, wenn das Pathos der dramatischen Personen nicht aus den Conflicten der Handlung unmittelbar hervorbricht? Ein kahles Kalbsfell und ein kahles Tigerfell, sagt ein arabisches Sprichwort, sehen sich zum Verwechseln ähnlich.

O Saul, mein König, du verlangst dies Haupt
Und suchst es schon seit lange. Nimm es hin,
Ich bring dir's. Schlag's herunter, es ist dein.[1]...
So ist es; jener Gott
Führt mit dem Siege dir mich zu ...
. . . . Zu Boden stürze
Der Feind vor Allem . . . .
Dann magst du, König Saul, mich tödten lassen ...
... Ich muss, so Gott will, sterben als dein Sohn,
Nicht als dein Feind . . .[2])

1) Saul, mio re; tu questo capo chiedi;
Già da gran tempo il cerchi; ecco, io tel reco;
Troncalo, è tuo.

2) Or sì, quel Dio mi adduce
A te, con la vittoria . . .
. . . . A terra pria cada il nemico . . .

Von Rührung überwältigt, wie der beste Familienvater, ruft Saul:

> O welchen dichten Nebel reissen
> Mir diese Worte von den alten Augen.

Doch fällt der König, der Wandelbarkeit seiner bösen Laune gemäss, bald wieder in herbe Vorwürfe zurück, wegen jenes Festliedes: „Saul schlug Tausend" u. s. w. David zielt auf Abner als den Verhetzer des Königs. Da hält ihm, als „treuer Diener der Krone", der Staatsmann und Feldherr einen Spiegel vor, den die Legende rechtfertigt, nicht aber die Tragödie.

> Des Tags gedenk', Verräther, wo du heimlich
> Mit deinen Priestern hinzogst, Ränke schmieden.
> Wo deinem König du verborgne Schlingen,
> Ruchlose, knüpftest; jenes Tages, wo
> Bei den Philistern Zuflucht suchend, und
> Ein unrein Leben unter Heiden führend,
> Zugleich bei uns du Einverständniss pflogest.
> Sagt' ich auch dies vielleicht dem König, oder
> Thatst du's? Wer war es denn, der dich zuerst
> In's Herz des Königs pflanzte? Dich
> Als Eidam zu erwählen ihn bewog?
> Ich war es, Abner ganz allein . . .[1])

Das klingt wie aus einer im neuzeitischen Geschichtsgeiste gedichteten Saul-Tragödie, und schlägt den biblischen David auf den Mund, und reisst miteins dem frommen Drama die Legendenmaske vom Gesicht; so dass Micol den Verstummten und

---

> Men pagherai poscia, o Saul, con morte
> . . . . . Io deggio, se il vuol Dio,
> Perir qual figlio tuo, non qual nemico. . .

1) Fellone; e il dì che di soppiatto andavi
> Co' tuoi profeti a susurrar consigli,
> Quando al tuo re segreti lacci infami
> Tendevi, e quando a' Filistei nel grembo
> Ti ricovravi; e fra nemici impuri
> Profani dì traendo, ascose a un tempo
> Pratiche ognor fra noi serbavi: or questo
> Il dissi io forse? o il festi tu? Da prima,
> Chi più di me del signor nostro in core
> Ti pose? A farti genero, ch' il mosse?
> Abner fu solo . . .

gleichzeitig die Tragödie mit ihrem Leibe zu decken vorspringt, bis diese die Maske wieder vorgenommen. Inzwischen hat schon David jenen in der Höhle von Engedi dem schlummernden Saul abgeschnittenen Mantelzipfel aus der Rocktasche gezogen, um ihn dem König, der eine Entgegnung auf Abner's fulminante Beschuldigungen erwartet [1]), vorzuzeigen. Nebenbei muss der vor so und so viel Jahren bereits abgeschnittene, und schon damals dem erwachten Saul in der Höhle als Zeichen der Treue dargewiesene Mantelzipfel [2]) — er muss hier nachträglich auch als Flicklappen für das Loch dienen, das Abner's scharfe Apostrophe an David in den Ton und Charakter der Scene und der Tragödie und in die Haltung David's gerissen. Saul thut, als säh' er den Zipfel zum erstenmal, erkennt ihn gleich als den seines Purpurmantels, den er seitdem nicht abgelegt:

Gieb her.
Was seh ich? 's ist der mein', ich läugn' es nicht:
Wo nahmst du ihn denn her? [3])

David erzählt ihm das betreffende Capitel. Saul springt ellenhoch vor Freude, emporgeworfen von dem bald kleinmüthig denkenden bald auffahrenden Wechselspiel der Empfindungen, auf dem ihn der böse Geist tanzen lässt, wie die Glaskugel auf dem Wasserstrahl. „Mein Sohn", ruft der entzückte König, „du hast gesiegt, gesiegt, gesiegt! Nun ist's an dir, Abner, zu verstummen." [4]) Micol, David und Gionata fallen mit einem melodramatischen Jubelterzett ein. [5]) Saul begrüsst den Tag als Tag der Siegesfreude; fordert Abner auf, seinen Groll in die allge-

---

1) Saul. Ma tu, David, negar, combatter puoi
D'Abner le accuse? . . .

2) „Mein Vater, siehe doch den Zipfel von deinem Rocke in meiner Hand, dass ich dich nicht erwürgen wollte." 1. Sam. 24, 12.

3) Dammi.
Che veggio? è mio; nol niego . . . Onde l'hai tolto?

4) Mio figlio, hai vinto, . . . hai vinto . . .
Abner, tu mira; ed ammutisci.

5) Micol. Oh gioia!
David. Oh padre! . .
Gionata. Oh dì felice!
Micol. Oh sposo! . .

meine Wonne zu versenken; seinen Sohn Gionata, an David's Seite die Philister auszurotten, und ladet David ein zum Abendbrod in sein Zelt, um sich zu erfrischen. [1]) Hier könnt ihr lernen, ihr Saul-Dichter, den Schluss eines zweiten Acts in einer Saul-Tragödie beim rechten Zipfel fassen!

Wer zuerst vom Kunststück des zweiten Actes profitirt, ist der dritte Act. Die vortrefflichen Dienste, die dem zweiten der Fetzen geleistet, beutet der dritte des Gründlichsten aus. Er betreibt das Lappengeschäft ins Grosse. Nachdem Scheines halber — um die Tragödie doch wenigstens an einer Art Handlung, sey's auch nur an einer bloss äusserlichen Handlung, nicht ganz leer ausgehen zu lassen — nachdem der Schlachtplan zwischen David und Abner besprochen und vereinbart worden, müssen, behufs Stopffüllsels, fast sämmtliche längst von der Legende abgesponnenen Vorgänge zwischen Saul und David herhalten, um den an dramatischen Begebnissen lecken Act auszuflicken und zu kalfatern. Zur Motivirung der Wahnsinnsscene, die nun Saul nach der vom Dichter aufgestellten dramaturgischen Regel von der „Perplessità", deren Paroxysmus eben der Wahnsinn bildet, spielen soll, muss der von seinem Spiritus familiaris, dem „bösen Geist", wie von einem Wechselfieber geschüttelte König Saul das mittlerweile rostig gewordene Schwert des Riesen Goliath an David's Seite erblicken [2]), das dieser im Tempel zu Nobe vom Priester Ahimelech bereits vor dem Begegniss mit Saul in der Höhle Engedi, also noch vor dem Zipfel-Abenteuer, erhalten. [3]) Saul fällt darüber in Wuth, zerschmilzt aber sogleich wieder in die wehmüthigsten Thränen, dem dramaturgischen, aus dem Lehrsatze von der „Perplessità" fliessenden Ableitungssatze gemäss, wonach zwei miteinander kämpfende entgegengesetzte Gemüthsbewegungen eine magische Wirkung hervorbringen. [4]) Da fällt dem Gionata ein noch früheres Ereigniss ein: jener Spiesswurf Saul's auf den harfenspielenden David [5]), bald nach dessen Sieg über den Goliath;

1) Nel padiglion, pria della pugna, o figlio,
Vieni un tal poco a ristorarti.

2) Non fu quel ferro, come sacra cosa,
Appeso in Nobe al tacernacol santo?

3) 1. Sam. 21, 8. 9. — 4) s. oben S. 495 Anm. 1. Parere. V. p. 282 f. — 5) 1. Sam. 18, 10. 11.

das trefflichste Auskunftsmittel, um die nun obschwebende Kunstpause des dritten Actes — Kunstpause, wo nämlich die Kunst pausirt — auszufüllen; ein lyrisches Paradestück als Einlagearie einzuschalten und, was die Hauptsache, einen Actschluss herbeizuführen von „magischer Wirkung". Dem glücklichen Einfall giebt Gionata sogleich Folge durch die Aufforderung an seinen Bruder David, des Königs aufgeregtes Gemüth durch Gesang zu besänftigen. David trägt nun, nach der Anweisung des Dichters, „ohne Triller" [1]), und, falls er nicht bei Stimme wäre, bloss recitirend unter Musikbegleitung mit Kunstfertigkeit und Würde [2]) eine Canzone vor, die selbst der Dichter des „Arion" und der correctesten deutschen Sonette, A. W. v. Schlegel, „durch lyrischen Schwung", wie bereits erwähnt, ausgezeichnet erklärt. Wir dürfen dies einem solchen Kenner der romanischen Lyrik und gewandten Formenschneider für Abgüsse deutscher Liederweisen nach dem Model romanischer Versmaasse, aufs Wort glauben. Saul theilt A. W. v. Schlegel's Wohlgefallen, giebt demselben aber einen schmelzenderen, schwärmerischen Ausdruck:

O schöner Seelenfrieden!
In meinen Adern fühl' ich einen Milchstrom
Ganz Süssigkeit und Wonne fliessen...[3])

Leider wandelt sich, dem mehrerwähnten dramaturgischen Grundgesetze von dem Ringkampfe zweier Leidenschaften zufolge — wandelt sich bei Saul der Milchstrom frommer Denkungsart unversehens in das Drachengift seines bösen Geistes um. David wechselt zwar mit Inhalt und Versmaass je nach Saul's umschlagenden Stimmungen, wo beim Schütteln desselben bald der Milchstrom, bald das Drachengift sich unten ablagert. Jetzt singt David eine Dithyrambe auf Saul's Heldenthaten, wobei er unglücklicherweise gelegentlich auch der seinigen gedenkt. Im Nu ist das Drachengift wieder obenauf: wüthend zieht Saul sein Schwert und rast:

Wer, wer darf hier sich rühmen? Giebt es noch
Ein andres Schwert, als meins, das ich hier zücke?

---

1) senza gorgheggi. — 2) con maestria e gravità.

3) Entro mie vene un latte
Scorrer mi sento di tutta dolcezza . . .

Verrucht ist, wer mir's schmäht; er sterbe! haut
Ihn nieder! [1])

Darauf war **Gionata** nicht gefasst. Er hatte nur an den Spiess gedacht, die obligate Wurfwaffe von Saul's bösem Geist, die der König gerade nicht zur Hand hatte. **David** ergreift die Flucht, die ihm seit Saul's Lanzenwurf, 1. Buch Sam. cap. 19, 11, noch in den Beinen steckt. **Micol** und **Gionata** fallen selbdritt mit dem dritten Act dem rasenden Vater in den Arm, der, jämmerlich nach seinem ihm entwundenen Schwerte schreiend [2]), sich schliesslich von den Dreien davon führen lässt.

Gestehen wir dem Dichter auch das Recht, mit historischen Thatsachen nach seinen Zwecken zu gebahren, in vollem Maasse zu: so kann ihm doch billigerweise diese Vollmacht nur eingeräumt werden, wenn er, durch eine willkürliche Ausbeutung seiner geschichtlichen profanen oder heiligen Fundgrube, jene Kunstzwecke **fördert**, grössere kunstgemässere Wirkungen, mit Hülfe solches beliebigen Schaltens und Waltens, erzielt. Ueberlieferte, zum Gemeingut gewordene, ins Gemeinbewusstseyn übergegangene Thatsachen aber und ihre Zeitfolge aus den Fugen reissen, um sie, wie hier, als blosse Lückenbüsser eines klaffenden Erfindungsmangels, als alte Flicken auf die neuen Löcher jedes neuen Actes aufzusetzen: das scheint uns ein Act barbarischer Kunsttechnik, den kein noch so glänzender lyrischer Prunklappen zu bemänteln vermag. Was würde man zu einem Baumeister sagen, der einen Tempel niederrisse, um mit den Trümmern sein baufälliges Haus zu stützen?

Auf welches verjährte, hinter der Tragödie liegende Schuldmotiv wohl der **vierte** Act zurückgreifen wird? Der gesteigerten „Perplessità“ und der Katzbalgerei der Leidenschaften oder dem Stimmungswechsel zuliebe, zerrt nun der vierte Act cap. 22 Samuelis an den Haaren herbei, worin Saul 85 Priester, den Abimelech an der Spitze, wegen des an David verabfolgten Goliathschwertes, tödten lässt. Alfieri's Saul giebt den Befehl zur Hin-

---

1) Chi, chi si vanta? Havvi altra spada in campo,
Che questa mia, ch'io snudo? Empio è, si uccida,
Pera, chi lo sprezzò.

2) Ov' è il mio brando?
Mi si renda il mio brando.

richtung des Priesters Ahimelec und zur Vertilgung der ganzen Bevölkerung von Nobe, Viehheerden, Knechte und Kinder mit einbegriffen, am Vorabende seiner letzten Schlacht, bloss zu dem Zwecke, um den sonst ganz handlungsleeren, nach David's Flucht stillstehenden vierten Act von Saul's bösem Geist tummeln zu lassen, wie Don Quijote seine Mondreise auf dem riesigen Holzpferde Clavileña mit verbundenen Augen ausführt, ohne von der Stelle zu kommen. Alfieri selbst bekennt in seinem „Parere", dass der vierte Act seines Saul der schwächste und leerste dieser Tragödie ist.[1]) An sich mag die Scene zwischen Saul und Ahimelec[2]) immerhin für eine löbliche Nachfolge der Scenen zwischen Oedipus und Teiresias in König Oedipus, und der zwischen Creon und Teiresias in der Antigone gelten; was aber ihre Zweckmässigkeit anbelangt, so leistet sie der Tragödie ähnliche Dienste, wie des Aeolos mit Stürmen gefüllter, von Odysseus' thörichten Genossen geöffneter Windschlauch ihrem Schiffe leistete, das von den entfesselten Winden nach der Insel des Aeolos zurückgeschleudert ward. Aehnlich findet sich unsere Tragödie Ende des vierten Acts an die Küste des ersten zurückgeworfen; nur dass Saul sich gebärdet, als sey Aeolos' Sturmschlauch in seinem Schädel geborsten. Nicht zufrieden mit der Hinrichtung der 85 Gottesmänner und Ausrottung der Stadt Nobe sammt Kind und Rind: ändert Saul Abner's mit David verabredete Schlachtordnung; welche Abänderung ihm den 5. Act, d. h. sein klägliches Ende, einträgt; rast Saul gegen Gionata, der ihm darüber Vorstellungen macht; rast Saul gegen Micol, welche wiederkehrt ohne David; rast Saul gegen den abwesenden David, wider den er, falls er sich blicken lasse, alle Schwerter Israels aufruft; rast Saul endlich gegen den vierten Act, der ihn, oder den er, so elend gemacht.[3])

Losgerissen von dem biblischen Grunde und dem Jehova-Dogma: dass Gottes Verwerfung an und für sich die grösste Schuld begründe, das Vergehen sey nach menschlichen Begriffen noch so gering und verzeihlich, — losgetrennt von diesem Glauben, muss Saul's Handlungsweise, sein plötzliches Ueberspringen

1) — il quarto atto è il più debole e il più voto, di questa tragedia — 2) IV, 4. — 3) (Misero re!) di me solo io non tremo.

von Trübsinn und Schwermuth in Wuth und Tobsucht, aus bereits angegebenen Gründen nur als das Gebahren eines Gemüthskranken, eines an zeitweisen Wahnsinnsanfällen leidenden Königs erscheinen, dessen Thun und Lassen unzurechnungsfähig, mithin auch nicht tragisch wirken kann. Das Mitleid, das er erweckt, gilt seiner schweren Geisteskrankheit, nicht seiner heroisch-leidvollen Abbüssung einer freiverübten Schuldthat. Wir fühlen Mitleid mit seiner Unzurechnungsfähigkeit, mit seinem Zustande, der das tragische Mitleid ausschliesst; wir beklagen den Aermsten, dass er des tragischen Mitleids unfähig geworden. Ist das aber die Sympathie, die der Held eines Trauerspiels erwecken soll? Eine Sympathie, die dem Kunstzwecke der Tragödie geradezu widerspricht und die tragische Kunst aufhebt? Der Wahnsinn wird nur dann tragisch, wenn er aus Uebermaass eines wirklichen, schuldumdüsterten, die menschliche Kraft übersteigenden Gemüthsleidens hervorbricht, welches seinerseits wieder sich als die Folge eines überspannten Selbstgefühls, leidenschaftlichen Trotzes, Hochmuthswahnes, darstellt, — die Hybris der Griechen, eine unheilvolle Selbstverblendung, die eigentliche Wurzel der tragischen Schuld. So bei Lear, bei Ajas.

Die im Paroxysmus eines Wuthausbruchs befohlene Abänderung eines wohlüberdachten Schlachtplans, dieses Beginnen eines Verrückten, das Saul's Endschicksal entscheidet, vermag ein solcher querköpfiger Streich eine Erschütterung zu bewirken, die unser Gemüth belehrungsvoll läutert, zu gottesfürchtiger, vernunftempfänglicher Besonnenheit stimmt? Oder wird Saul's Sturz in sein Schwert, infolge einer gegen die Philister verlorenen Schlacht — aus Schuld jener in unzurechnungsfähigem Zustande von ihm getroffenen Anordnung — wird Saul's Sturz in sein Schwert nicht vielmehr nur die pathologische Schreckempfindung hervorrufen, die uns beim Anblick eines Rasenden ergreift, der aus dem Fenster seiner Narrenzelle springt und zerschmettert zu unseren Füssen hinstürzt? Von jener Abänderung des Schlachtplanes meldet das Buch Samuelis nichts; sie ist eine Erfindung des Dichters, zu Gunsten einer Schlussmotivirung, eines Katastrophenmotives, das hinzutritt; keineswegs aber aus den Folgewirkungen von Saul's Verschulden und eben so wenig aus der dramatischen Anlage und Führung der Tragödie sich entwickelt. Saul's verkehrter

Schlachtplan möchte sich am Ende nur als ein Nothbehelf des anbrüchigen Tragödienplanes ergeben.

Micol holt zu Anfang des V. Acts ihren Gatten David aus der Felshöhle, seinem vorläufigen Verstecke. Sie drängt ihn zu schleuniger Flucht und will ihm folgen. David ist entschlossen, am Kampfe Theil zu nehmen, auf die Gefahr, dass ihn Saul nachher tödten lasse.[1]) Als er aber von Micol die Ermordung der Priester vernimmt, glaubt er den blutbefleckten Boden meiden zu müssen.[2]) Sie jedoch möge nur bei ihrem Vater zurückbleiben und dem Unglücklichen Trost spenden.[3]) Die Ausdrucksweise ist durchweg trefflich, Gesinnungen und Reden ergreifend, schlagfertig, dramatisch belebt, bühnenwirksam; die innern Triebfedern aber, die Beweggründe des Handelns, — thatdurchströmtes Pathos, und daraus hervorbrechende Situationen — die Seele des Tragischen lässt sich nirgend, oder doch nur ausnahmsweise und in einzelnen Momenten spüren. Wie ungleich mächtiger würde Saul's Hervorstürzen aus seinem Kriegszelte und die Geisterschau wirken, die ihn mit Entsetzen schüttelt und ihm meisterlich stylisirte Schaudersätze abschreckt; wie ungleich mächtiger der Schatten Samuel's wirken, von dem sich der König in einer Wahnsinnsanwandlung verfolgt glaubt; würden die Ströme Bluts wirken, von denen er sich umringt sieht; die flehendlichen Bitten der Tochter wirken, die des Vaters Wahnausbruch mit jammervoller Beschwichtigung besänftigen möchte. Das konnte eine Katastrophensituation im Style des Aeschylos werden, eines grossen in Shakspeare's Schule gebildeten Tragikers würdig. Dürfte man sich nur von Samuel's eingebildeter Schatten-Verfolgung, von Ahimelechs und seiner Kinder blutiger Leichenschau in einer Tragödie bewältigen, durchschauern lassen, worin Samuel, der eigentliche Vertreter des theokratischen Geistes in einer Saul-Tragödie, ganz aus dem Spiele bleibt, und Letzterer, Ahimelech nebst

1) Io vo' restar; mi uccida
Saul, se il vuol; pur ch'io nemici pria
In copia uccida.

2) impuro è il campo,
Contaminato è il suolo . .

3) Ah! resta
Al suo pianto, al dolore, al furor suo.

Familie, nicht sowohl von Saul als vom Dichter erwürgt werden, um mit deren blutigen Leichen die Breschen seines vierten Actes auszufüllen und über sie hinweg, wie über einen Leichenwall, in den fünften Act einzubrechen.

Die Gesichte werden vom Kriegslärm verscheucht. Die Philister sind in das Lager des Königs eingedrungen — eine Folge seiner Abänderung von Abner's und David's Schlachtplan. Der Dichter hilft sich damit zu sichtbar aus der Klemme, als dass wir den unglücklichen König, dem er die Katastrophe auferlegte, nicht weit mehr wegen dieses Missgeschickes, als wegen seines tragischen Schicksals beklagen sollten. Abner eilt herbei mit einer Handvoll flüchtiger Krieger. Er beschwört den König, an seine Sicherheit zu denken. Die Israeliten sind überfallen, von den Philistern geschlagen, Gionata mit allen seinen Brüdern getödtet. „Leben soll ich," ruft der König heroisch, „wenn mein Volk geschlachtet wird?" [1]) Die ihm allein gebliebene Tochter bestürmt den Vater, den andringenden Feind nicht zu erwarten. Saul aber fühlt, dass seine Stunde gekommen. Micol umflicht ihn, um ihn gegen die feindlichen Schwerter zu schützen.[2]) Welches Auge könnte in diesem Momente trocken bleiben? Solche Gewalt übt aber doch mehr die sinnfällige Stärke der Situation als das Seeleninteresse, das wir an den Personen nehmen. Das Angriffsgeschrei dringt immer näher. Saul befiehlt dem Abner zu enteilen, und die Tochter, wider ihren Willen, fortzuführen. Abner zieht sie mit sich fort. Saul bleibt allein:

Ach, meine Kinder! ... Vater war ich!
Du bist allein, o König; dir bleibt keiner
Von so viel Freunden, Dienern. — Grauser Zorn
Des Herrn, den nichts erreicht, bist du gesättigt?
Doch du bleibst mir, o Schwert, zum letzten Werke;
Komm mein treuer Diener, jetzt! Schon hör' ich rufen
Den übermüth'gen Sieger; auf die Wimpern
Seh' ich mir ihre Feuerbrände blitzen

---

1) Ch'io viva, ove il mio popol cade?

2) No, padre; a te dintorno
Mi avvinghierò: contro a donzella il ferro
Non vibrerà il nemico.

Und tausend Schwerter. — Ruchlos Volk der Feinde,
Du sollst mich finden, doch als König — todt.[1])

In dem Augenblicke, wo er in sein Schwert stürzt, erscheint die Kriegsschaar der Philister mit Feuerbränden und blutigen Schwertern. Während die Philister mit Siegesgeschrei auf Saul eindringen, fällt der Vorhang. Im Buche Samuelis fordert Saul auf dem Schlachtfeld seinen Waffenträger auf, ihm das Schwert durch die Brust zu stossen.[2])

Sismondi bemerkt, Saul sey „der erste aberwitzige Heros, den er auf die classische Bühne gebracht sehe.“ [3]) Und Ajas? und des Euripides rasender Herakles? — Was von Sismondi's Versicherung: „Dieses Trauerspiel — ist im Geiste Shakspeare's entworfen“ [4]), zu halten, wird der Leser nun wohl am besten selbst zu beurtheilen wissen. Die Entwickelung von Saul's Charakter aus der Leidenschaft heraus scheint allerdings der Gestaltungsweise Shakspeare's verwandter, als der Manier der Franzosen. Dessenungeachtet schlägt diese Manier doch wieder Alfieri's Saul in den Nacken, insofern er den Kampf der Leidenschaft mit dem Pflichtgefühl, das Steckenpferd der französischen Tragik, auf den unmotivirten Zwiespalt in Saul's widerstreitenden Gemüthsbewegungen und Affectwandlungen überträgt. Man vergleiche damit Macbeth's, Hamlet's aus der Natur der Handlung und der tragischen Grundidee entspringendes Schwanken, um sogleich die unermessliche Kluft zu gewahren, die jenes bei Hamlet, wie

1) Oh figli miei! — Fui padre. —
Eccoti solo, o re; non un ti resta
Dei tanti amici, o servi tuoi. — Sei paga,
D'incsorabil Dio terribil ira? —
Ma, tu mi resti, o brando: all' ultim' uopo.
Fido ministro, or vieni. — Ecco già gli urli
Dell' insolente vincitor: sul ciglio
Già lor fiaccole ardenti balenarmi
Veggo, e le spade a mille . . . Empio Filiste,
Me troverai, ma almen da re, quì . . . morto.

2) „Da sprach Saul zu seinem Waffenträger: Zeuch dein Schwert aus, und erstich mich damit . . . Aber sein Waffenträger wollte nicht, denn er fürchtete sich sehr. Da nahm Saul das Schwert, und fiel darein.“ I. 31, 4. — 3) Il est le premier fou héroique que je vois introduit sur le théatre classique. — 3) Cette tragédie — est conçue dans l'esprit de Shakspeare. a. a. O. p. 29.

nachgewiesen werden wird, von der Schicksalsnothwendigkeit seiner Situation gebotene, und daher tragische Schwanken von diesem mondhaft-subjectiven Stimmungswechsel in Saul's kranker Seele trennt; — um die unverknüpfbare Kluft zu gewahren, die zwischen Saul's Fieberparoxysmen und Macbeth's Seelenwogen liegt, womit dessen keineswegs zwiespaltiger, vielmehr mit furchtbarer Entschlossenheit seine anfänglichen Gewissensregungen erstickender Ehrgeiz zur That schreitet, und der Katastrophe, nicht etwa unter wechselnden Rückfällen in seine Gewissensschauer; nein, mit immer gesteigerter und doch zugleich schuldverstörter Willenskraft und Verruchtheit zustürmt. „Im Geiste Shakspeare's", „conçue dans l'esprit de Shakspeare" [1]) — diesen Geist auch nur zu fassen, reicht ein romanisches, sey es ein literarhistorisches, sey es ein dichtendes Gehirn, nicht aus.

Carmignani zeichnet die dramatische Constellation in Alfieri's Saul wie folgt: „Alfieri hat ohne einen anderen festen Plan als den, Saul's hypochondrische Gemüthsbewegungen zu beleuchten, Theilnahme für ihn erweckt, alle anderen Charaktere aber ruinirt. Abner vermag diesen Ruin nicht aufzuhalten. Er ist nur eine Nebenperson, der sein Licht von Saul empfängt, und nur desshalb nicht verabscheuungswürdig, weil es Saul nicht sein durfte. Micol schwankt zwischen Gatten und Vater hin und her: allein weder Vater noch Gatte schliessen sie so in's Herz, dass ihre Lage interessiren könnte. Gionata ist nichts als der Schatten von David; David der am meisten Misshandelte von Allen. Er steht nur in geringem Zusammenhange mit der Handlung; betritt die Bühne, um selbst den Ruf eines tüchtigen Sängers auf's Spiel zu setzen, da sein Harfenlied nur Saul's Wuth erregt. David weint mit Micol; frömmelt mit Gionata; treibt Taktik mit Abner und entflieht im kritischsten Augenblick der Handlung, ohne weiter etwas von sich hören zu lassen." [2])

---

1) Auch von Camillo Ugoni dem Sismondi nachgesprochen: Ma il vero soggetto di questa tragedia consiste, come in quelle di Shakspeare, nello sviluppo del carattere del protagonista, nelle peripezie d'animo e nella decadenza mentale di Saul etc. Della letterat. ital. etc. opera post. III. p. 464. — 2) L'Alfieri senz' altro piano fisso, che quello di lampeggiare le affizioni ipocondriche di Saul, ha interessato per lui, ed ha rovinato tutti gli altri caratteri. Abner non serve a riparare a questa ruina. Questo è un per-

Trotz alledem darf man Alfieri's, in der Arcadia-Akademie zu Rom vor einer Versammlung von Prälaten vom Dichter vorgelesenen und mit rauschendem Beifall begrüssten, dann in Florenz von der trefflichen Schauspielergesellschaft Fabbrichesi gespielten und mit Enthusiasmus aufgenommenen ‚Saul' für den Chimborasso in der Gipfelkette seiner Tragödien halten. In den nun folgenden Tragödien fällt der Höhenzug der meisten, selbst gegen die dem Saul vorangegangenen und von uns bereits erörterten Trauerspiele wieder so verflachend ab, dass wir die Umrisse nur profiliren, und bloss die hervorragendern Gipfelspitzen werden beachten dürfen. Als solche wird

Die Verschwörung der Pazzi
(La Congiura de' Pazzi)

von der italienischen Kritik angesehen. Jedenfalls ist dieser Gipfel ein äusserst kahler Gipfel. Die um 1478 zum Sturze der Mediceer und zur Wiederherstellung der Republik gezettelte und verunglückte Verschwörung ist sattsam aus Machiavelli's [1]) und andern florentinischen Geschichten [2]) bekannt. Sie endigte mit der Ermordung des Giuliano de' Medici, mit der Aufknüpfung des Erzbischofs von Pisa, Salviati, in seinem Priesterornat am Fenstergiebel des Stadtpalastes auf der Piazza grande, und mit der Befestigung von Lorenzo's, des Prächtigen, Herrschaft in Florenz.

---

sonaggio secondario, che non ha altra luce, che quella che su lui rifulge da Saul: egli sarebbe esecrabile se Saul lo fosse, e nol può essere perchè Saul non lo è. Micol ondeggia tra lo sposo, e il padre: ma nè il padre, nè lo sposo l'accarezzano tanto da rendere interessante la sua posizione. Gionata è l'ombra del corpo di David, e nulla più. David è il più maltrattato di ogni altro: esso è poco legato all' azione: viene in scena per perdere fino la riputazione di bravo cantante, giacchè la sua arpa finisce col risvegliare le furie di Saul: egli piange con Micol: è divoto con Gionata: disserta di tattica con Abner: e fugge nel momento il più critico dell' azione senza che più nulla si sappia di lui. — 1) Libr. VIII. — 2) Vgl. Roscoe, Lorenzo de' Medici. Roscoe nimmt auch Bezug auf Alfieri's „Verschwörung de' Pazzi", und Aergerniss an der Misshandlung der geschichtlichen Wahrheit. „Was sollen wir — fragt er — von einer dramatischen Arbeit denken, wenn die Pazzi als Helden der Freiheit dargestellt werden?" (What then shall we think of a dramatic performance, in which the Pazzi are the champions of liberty?)

Die Tragödie neben der Geschichtserzählung nimmt sich aus, wie etwa — man verzeihe den barocken Vergleich — jener in Berlin als „Vatermörder“ berüchtigte, steifgestärkte Hemdekragen zu einem wirklichen Vatermörder. Eine Verschwörungstragödie mit vier handlungsleeren Acten! Eine Verschwörungstragödie, die, in Absicht auf dramatischen Gehalt und Bewegung, das Petrefact der geschichtlichen Erzählung scheint! Eine Verschwörungstragödie mit drei Verschworenen, wenn die geschichtliche Verschwörung allein 70 Verschworene lieferte, welche, ausser dem genannten Erzbischof Salviati, an 70 Palastfenster aufgehängt wurden, wie die Hammel an Fenster und Thüren vor Schlachthäusern! Eine Tragödie der Pazzi-Verschwörung, worin des Papstes Sixtus IV., des Hauptleiters der Verschwörung, nur nebenher und flüchtig gedacht wird! Wo vom Neffen dieses Papstes, dem jungen Cardinal Rafael Sansoni, kein Sterbenswörtchen vorkommt, während dessen am 2. Mai 1478 in der Kathedrale Sta. Reparata abgehaltenem Hochamte doch Giuliano de' Medici von Francesco Pazzi, beim zweiten Klingeln des Messglöckleins, mit einem Dolchstoss niedergestochen ward! Wo der Erzbischof Salviati schlechtweg als Salviati neben den zwei Verschworenen als dritter einherläuft; von seiner Kirchenfürstlichkeit aber so wenig verlautet, wie von den Pontificalibus, in denen er, am Glockenstuhl des Stadtpalastes schwebend, das Hochamt eines Glockenschwengels als Galgenschwengel celebrirte! Eine Pazzi-Verschwörungstragödie, die bezüglich der öffentlichen Enthauptung des päpstlichen Generals, Montesecco, des vom Papste Sixtus IV. den Verschwörern empfohlenen und zugewiesenen militärischen Rädelführers, mäuschenstill ist, die arme, kahle Kirchenmaus! Eine Pazzi-Verschwörungstragödie endlich, die von dem Hauptmotive jener Verschwörung, von des Francesco Pazzi Liebeseifersucht auf Giuliano de' Medici absieht, welcher sich mit der Geliebten des Francesco, mit Camilla Cafarelli, heimlich vermählt hatte! Und was an deren Stelle setzt? Bianca [1]), Schwester der beiden „Tiranni“, Lorenzo und Giuliano Medici, und Gemahlin des hier — um selbst die geschichtlichen Namen zu un-

1) Bianca, Schwester des Lorenzo v. Medici, war die Gemahlin des Guglielmo Pazzi, der bei der Verschwörung nicht betheiligt war.

terschlagen — Raimondo genannten Hauptverschwörers. O des Meisterstreichs! der herrlichen Erfindung! der glücklichen, eines tragischen Genius würdigen Unterschiebung einer zwischen schwesterlichen und ehelichen Foltergefühlen hin und hergezerrten Gattin des Hauptverschworenen, für die geschichtliche Gattin des Tyrannen, der jenem die Geliebte abspenstig gemacht und desshalb bei dem feierlichsten Gottesdienste, unter dem besudelten Deckmantel der Religion und Vaterlandsbefreiung, feige und hinterlistig ermordet werden musste! Welche ergiebige Quelle von „Combats du coeur“ [1]) als Nothnägel für eine der handlungslosesten selbst unter Alfieri's Tragödien! Welcher Nimbus, ausgestrahlt von der kahlen Platte eines abstracten Freiheitsenthusiasmus, wenn, dank jener Unterschiebung, die Motive der Verschwörer als der reinste Ausfluss einer hohen schwärmerischen Vaterlands- und Freiheitsliebe erscheinen, während das Tyrannenbrüderpaar in demselben Maasse als die Auswürflinge aller Alfierischen Tragödientyrannen an den Pranger gestellt werden! Um die Armseligkeit dieser Pazzi-Verschwörung in ihrer ganzen Blösse zu empfinden, müsste man sie vor oder nach Schiller's „Verschwörung des Fiesco“ lesen. Der Scalp des geschundenen Marsyas, verglichen mit dem golden wallenden Haupthaar Apollo's, als dieser im Siegesunmuth die dem ziegenbeinigen Satyr abgestreifte runzlige Haut in einem seiner phrygischen Tempel aufhing. [2])

Aergerlicher als in irgend einer von Alfieri's Tragödien finden wir ihn hier seiner Marotte fröhnen; dem Götzen seiner Tyrannenmonomanie nachbuhlen, und dem aus dürren Stroh geflochtenen hohlen Moloch, mit der geschichtlichen Wahrheit zugleich, die dramatische, die poetische Wahrheit opfern. Wenn irgend ein Stück im schlechtesten Sinne des Wortes ein Tendenzstück

---

1) „Aus dem blossen Gegensatze der verschiedenen Leidenschaften“ — belehrt uns Alfieri's Parere p. 255 — „in Folge von Familienbanden oder Blutsverwandtschaft, entspringt jenes wellenartige, nur theatralischer Handlung wahrhaft fähige Schwanken der Affecte“, das Wirkungen hervorrufen kann, denen ähnlich, welche das Schwanken eines auf den Meereswellen sich schaukelnden Schiffes hervorbringt (dal solo contrasto tra le diverse passioni, o di legami, o di sangue, viene a nascere quell' ondeggiamento d'affetti suscettibile veramente d'azione teatrale). — 2) Herod. Polyh. Plin. H. N. V. 29. §. 5.

genannt zu werden verdient; so ist es ohne Frage ein solches, das sich um einen subjectiv einseitigen Sparren, als Angel und Achse der Weltgeschichte und der Bretter, die sie bedeuten, dreht; ist es zweifellos ein solches, das nach persönlichen Sympathien oder Antipathieen, nicht nach den der Geschichte zu Grunde liegenden, als Leitsterne einer real-idealen poetischen Gestaltung vorschwebenden Ideen, Gunst und Ungunst an die dramatischen Personen vertheilt, und, fälschend die Conflicte und die wahrhafte Tendenz des Drama's, die poetische Gerechtigkeit corrumpirt, den Läuterungszweck vereitelt und an die Stelle des reinen Gottesdienstes der Geschichts- und Culturideen im Geiste und in der Wahrheit, ein Götzenthum persönlicher Lieblingsculte und Interessen aufrichtet. Wir werden unter diesen äusserlich oft verführerisch schmucken, innerlich wurmstichigen und faulen Tendenzstücken zuweilen wahrhaften Sirenen begegnen, worunter die zaubervollste, berückendste, die mit den süssesten Tönen poetischer Modulationen Herz und Sinne schmeichlerisch bestrickendste Sirene, eine — mit tiefem Seelenschmerze sey es gesagt — eine deutsche dramatische Dichtung ist, deren lockende Flötenklänge selbst des Ulysses ohrenverstopfendes Wachs schmelzen könnten. Doch gedenken wir den Zauber durch einen der Methode des Ulysses entgegengesetzten zu bannen, indem wir nämlich unser Ohr von allem natürlichen oder künstlich eingepfropften Wachse gründlich säubern, um den innersten Gehalt und die kunstreich von den lieblichsten Locktönen verhüllte Absicht dieses Sirenengesanges zu erlauschen, und das Trügerische desselben wie bereits geschehen [1]), bis auf den Grund aufzudecken, wenn wir dereinst, auf unserer Rückfahrt in die Heimath des vaterländischen Drama's vor dem Felsen vorbeischiffen, auf welchem die hellsingende Sirene: Goethe's dramatische Dichtung, Tasso, die Sirene Pisinoe, die „Geistberückende", das Hoftendenzstück „Tasso" uns als ein ebenso idealwahres, wie poetisch schönes Meistergedicht in die Seele zu schmeicheln, ihre zaubervollsten Weisen aufbieten wird; ein Hoftendenzstück in des Wortes höfischster Bedeutung, welches, im Zwecke und zu Gunsten der Verherrlichung eines den Dichter-Meister persönlich beglückenden

1) Gesch. d. Dram. V. S. 79 ff.

Fürstengönnerthums, einem der grössten Märtyrer der Dichtkunst und der Hofgunst, wider poetisches Recht, poetische Wahrheit und poetisches Gewissen, die Qualen zur Last legt, ihm als tragische Schuld die Leiden anrechnet, womit der fürstliche Henker-Mäcen den Dichter-Märtyrer zu Tode folterte.

Eine solche Sirene ist nun Alfieri's Tragödie, ‚Die Verschwörung der Pazzi', nicht; selbst keine nach Euhemeristischer Auslegung, welcher zufolge die Sirenen Courtisanen waren [1], in deren Gesangsnetze Vorübersegelnde fielen, die, bis auf's Hemde ausgezogen und gerupft, zu Schiffbrüchigen gefabelt wurden. Alfieri's „Verschwörungstragödie" dürfte eher zu den Harpyen zählen, die in jedem blinden König, Phineus, einen Tyrannen erblicken, dem sie die fettesten Bissen vom Munde wegreissen, und ihm dafür ihren persönlichen selbsteigenen Senf darbieten, bis er elendlich an Aushungerung zu Grunde geht. Ein Tendenzstück ist aber die Pazzi-Tragödie auch; kein Hoftendenzstück; im Gegentheil, das Widerspiel zu einem solchen: der zahlreichen Klasse jener zu Gunsten der Volkssache gedichteten Dramen sich anschliessend, welche die scharwenzelnde Hofästhetik vorzugsweise als Tendenzstücke kennzeichnet und verfehmt. Dass es auch Hoftendenzstücke giebt, davon hatte bisher die Lakaienästhetik keine Kenntniss; oder liebäugelte mit ihnen, in der schweifwedelnden Absicht, diese Gattung als die einzig poetisch berechtigte mit kunstphilosophischem Hokuspokus zu kanonisiren; den Ekelnamen — „Tendenzstück" aber ausschliesslich dem volksthümlich-politischen Drama, dem Drama der Freiheitstendenz, vorzubehalten. In ihrem Hofhundejungeneifer vergisst die kunstwissenschaftliche Aesthetik und ihr Anhängsel die Theaterkritik, dieser Schleppsack der politischen Zeitungen — vergisst sie, oder bekommt eine kunstphilosophische Gänsehaut bei dem Gedanken: dass die Freiheitstendenz die durchgängige Tendenz aller wahrhaft poetischen Dichtung, der dramatischen vor Allem, war und ist und seyn soll; dass kein Drama eines grossen Dichters, inkraft einer andern Tendenz, als dieser, ihn zum grossen Dichter macht;

1) Secundum veritatem meretrices fuerunt, quae, quoniam transeuntes perducebant ad egestatem, fictae sunt inferre eis naufragia. Serv. ad Virg. Aen. V.

hervorleuchten lässt. In diesem Sinne ist auch jedes von innenaus poetische Drama ein geschichtliches Drama; und jedes dem Geiste und der Richtung nach ungeschichtliche Drama ein böses Tendenzstück. Als ein solches mussten wir bei aller Bewunderung des poetischen Genies und der zauberhaften Anmuth der Form, Goethe's Tasso bezeichnen. Alfieri's Freiheitstragik zeigt sich nicht bloss in dem Tendenzcharakter einer einseitig subjectiven, mit seinen individuellen Stimmungen unabtrennlich verwachsenen Geschichtsauffassung festgerannt. Zu ihrem grössten Unglück ermangelt sie auch des poetischen Zaubers, der den dürftigen Geschichts- und Freiheitsbegriff mit dem Reize eines fesselnden Scheines umkleiden könnte. Von allen seinen Tragödien aber scheint uns die Pazzi-Tragödie die tendenziös ungeschichtlichste, undramatischste, interesseloseste, an wahrhafter Tendenz baarste; von allen seinen Tragödien die tendenziös tendenzloseste; die schlimmste Sorte von Tendenzstück.

Drum aufgeschwungen, der Leser und wir, auf Faust's und Mephistopheles' Rappen, und vorbeigesaust an dem Rabensteine, woran die fünf Acte als arme Sünder-Gerippe schweben, „vorbei, vorbei!" Vorbei an dem ersten Act, worin Raimondo mit seinem alten Vater, Guglielmo, die Verschwörung bespricht; Raimondo's Gattin, Bianca, den Gemahl beschwört, aus Rücksicht auf ihren Pflichtenkampf zwischen Gattin und Schwester vorläufig nichts zu thun. [1])

Vorbei an dem zweiten Act, den Lorenzo und Giuliano mit Regierungsgrundsätzen für Machiavelli's Principe füllen; beide in Gemeinschaft von Guglielmo und Raimondo mit gegenseitigen Trotzreden und Wortgefechten füllen [2]); den Bianca

---

1) per ora
Deh! non risolver nulla.

2) Mit seltener Offenheit giebt Alfieri selbst die Gebrechen dieser Tragödie an: „Sie hat eigentlich nur 2 Acte, den dritten und fünften. In den beiden ersten geschicht schlechterdings nichts; es wird darin bloss geschwatzt. Die Tragödie konnte daher sehr gut gleich mit dem dritten Act beginnen — (noch zweckmässiger mit dem fünften). Der vierte fällt wieder in das blosse Gerede zurück." . . . (Questa tragedia non ha che soli due atti, e sono il terzo ed il quinto. Nei due primi non si opera nulla affetto; vi si chiacchiera solamente; onde la tragedia potrebbe —

wieder, wie vorhin zwischen Gatten und Schwiegervater, so jetzt zwischen den zwei Tyrannenbrüdern, mit dem Pendelschwingungs-Experimente ihrer combats du coeur füllt, damit Brüder, Gatte und Schwiegervater, inbetracht von Bianca's ehelich-schwesterlicher Mittelstellung, den zweiten Act wie den ersten mit Nichtsthun und blossem Gerede füllen. Vorbei auch an dem dritten Act, der die beiden ersten nur wiederholt, Verschwörungs-Vorbereitungen treffend, oder vielmehr Besprechungen behufs solcher Vorbereitungen einleitend zwischen Raimondo und dem dritten Verschworenen, Salviati, den beiden einzigen nun, die den fünften Act überhaupt möglich machen, da der alte Guglielmo sich mit der Rolle eines blossen Missvergnügten bescheidet, und noch weniger Lust hat, an Verschwörungsthaten sich die Finger zu verbrennen, als die ersten vier Acte. „Für Rache ist taub sein Ohr" [1]), klagt Raimondo dem Salviati. Aber taub nur bis zur Mitte der nächsten Scene, wo Guglielmo wie durch ein Wunder das Gehör für Rache wieder erhält. Aus dem Stegreif ruft der bis heran so verschwörungsscheue Alte plötzlich: „Edle Scham, Staunen, Wuth, Rache und Hoffnung, Alles hast du von neuem in mir erweckt" [2]); Raimondo nämlich, durch seine feurige Rede, die er gleich zu Anfang des Stückes hätte halten können. Und

---

benissimo cominciare al terzo atto. Con tutto ciò, se il qnarto non tornasse ad essere immobile, e a ricadere in chiacchiere etc.) Nach diesen Bekenntnissen überrascht das Endurtheil einigermassen: „Das Resultat, das ein Kritiker aus dieser Tragödie zu ziehen hätte, wäre also: dass sie in verschiedenen Partien fehlerhaft, und zwar durch unverbesserliche und vielleicht auch unverzeihliche Fehler. Dessonungeachtet möchte der Autor inbetracht der Entwicklung einiger bedentsamen und höchst nützlichen Leidenschaften, die ihm dieser Stoff darbot, um nichts in der Welt sie nicht verfasst haben." (Risulta dunque al censore di questa tragedia: ch' ella è difettosa in più parti, e di difetti non rimediabili, e da molti forse anche non escusabili. L'autore nondimeno, atteso lo sviluppo di alcune importanti e utilissime passioni che gli ha prestato questo soggetto, per nessuna cosa del mondo vorrebbe non l'aver fatta. Parere p. 259.

1) alla vendetta chiuso
Tiene ei l'orecchio.

2) Nobil vergogna,
Maraviglia, furor, vendetta, speme,
Tutto hai ridesto in me.

abermals und zum drittenmal schliesst Bianca's Pendel-Experiment nun auch den dritten Act; diesmal zwischen dem plötzlichen, auch ihr unerklärlichen Umschlage schwingend, den sie in dem Verhalten des Schwiegervaters bemerkt, welcher jetzt ganz Feuer und Flamme, während der sonst in Worten so stürmische Gemahl miteins still und sanft geworden, wie der Feuerschlucker nach der Production [1]), oder das Mühlrad, das im Stauch geht. Wir können die Verwunderung über diesen raschen Rollenwechsel zwischen Gatten und Schwiegervater mit Bianca nur theilen und suchen vergebens nach dem Schlüssel zu diesem Problem einer unergründlichen Verschwörer-Psychologie.

Vorbei, mit verhängtem Zügel, vorbei an dem vierten Act, vor dessen von Raimondo endlich entrolltem Verschwörungsplane der unversehens zum grimmigsten Tyrannenmörder auflodernde alte Guglielmo ebenso unversehens dasteht, als Penelope-Fackel, die das mühsam zu Stande gebrachte Verschwörungsgewebe anzuzünden und zu verbrennen droht, aus Scheu vor dem „Tempel", wo der Tyrannenmord stattfinden soll. Im Umsehen schüttelt sich aber der alte Kienspan wieder zurecht und speit Tyrannenmord aus allen Poren: „Warum kann ich nicht mit dir in die Wette zustossen?" schnaubt er. [2]) Raimondo und Salviati theilen sich in das Tyrannenbrüderpaar. Salviati nimmt den wilden Lorenzo auf sich; Raimondo den milden Giuliano [3]),

1) che impetuoso turbo
Di violenti discordanti affetti
Era finor, sembianza or d'uom tranquillo
Vertir gli veggio? . . .
. . . e tu commosso resti?

2) Teco a gara ferir, che non poss' io?

3) Von Lorenzo sagt Alfieri: „Derselbe könnte sich, seines Erachtens, glücklich schätzen, dass er eine so günstige Schilderung in dieser Tragödie erfahren. Ich glaube, die Mediceische Sippschaft zusammengenommen, hätte keine Unze von der Seelenhoheit dieses Lorenzo aufweisen können." Die grellste Selbsttäuschung eines Tyrannentendenzdichters, der die Geschichte vom beschränkten Gesichtspunkt seiner Marotten betrachtet. Umgekehrt könnte man mit mehr Recht sagen: Alfieri's Lorenzo hat keine Unze von der Grösse des geschichtlichen Lorenzo mit Dreingabe aller Herrscherlist und Ränke, die dem Lorenzo Magnifico eigen waren. Den Giuliano nennt Alfieri einen gewöhnlichen Tyrannen „Giuliano è un tiranno

dessen verborgenes Panzerhemd aber einen kräftigen Dolchstoss fordere. Die Sporen eingesetzt, den beiden Höllenrösslein in die Flanken, bevor den alten Schwiegervater wieder die Penelope-Fackel in den Nacken schlägt, und den überreichlichst durchgesprochenen Mordanfall — das Zungenwerk von vier fackelnden Acten, mit seiner Flachsperrücke in Rauch aufgeht. Vorbei, ihr brausenden zwei Mephistopheles-Rappen, im Flug vorbei!

Doch welches Pusten und Schnauben hinter euch her, wie bei Pferde- oder Wagenrennen dicht anhauchende Nüstern ans Ziel nachdonnernder Rosse? Ist es ein wildes Steppenross, mit dem fünften Act, als Mazeppa, am Schweife dahinjagend? Ist es der Pegasus, der den Koller bekommen und mit dem Dichter, oder seinem zweiten Ich, dem Raimondo [1]), durchgegangen, und den Bianca am Schweife zurückzuhalten sich müht, um des Gatten ihr noch immer verschlossenes Geheimniss zu erforschen, aber, von dem dahinschiessenden Pferde mit fortgerissen, im Staube, mit ihrem flatternden Haar um die Wette, nachschleift? Oder ist es der fünfte Act als jenes „fahle Pferd" [2]), das aber seinen apokalyptischen Reiter abgeworfen, und hier auf eigene

---

volgare", ein Tyrann also aus gewöhnlichem Bühnenholz geschnitten (Parere p. 255.) — 1) „Diesen Raimondo", heisst es an dieser Stelle, „scheint mir, ausser der Erhabenheit, die man vielleicht als gigantesk tadeln könnte, eine Seelenwärme von solcher Stärke zu beleben, dass ich nicht weiss, ob er unsere heutigen Zuschauer so entflammen könnte, wie ich es wünsche." Die Wärmecapacität seiner Zuschauer, mit anderen Worten, vermag die Wärmemenge, die von diesem Raimondo ausströmt, nicht zu fassen. Wenn die Wärme eines dramatischen Charakters in heissen Redeergüssen bestände, könnte Alfieri Recht haben. Die Wärme eines solchen Charakters bricht aber aus dem Centralfeuer eines rastlos bewegten Handelns hervor, wie die heissen Quellen und Sprudel aus der flüssigen Kerngluth der sich fort und fort in dreifachen blickschnellen Umwälzungen mitsammt dem Prediger Knak bewegenden Erde, Knak mag wollen oder nicht: „Er bewegt sich doch". (In questo Raimondo mi pare, che oltre la sublimità, riprensibile forse come gigantesca, vi sia anche un color d'animo d'un tal tempra che non sò se potrà (come lo desidero) infiammare moltissimo l'animo dei presenti uditori.) Die bloss strahlende Redewärme des Dialogs ist eine fliegende Hitze, die die eines eisernen Ofens, der gleich erkaltet, so wie er zu flackern aufhört, oder gar zerstiebt, wie das Funkengesprühe, das man mit kaltem Stahl aus dem kalten Feuersteine schlägt. — 2) Apokal. 6, 8.

Rechnung über die Verschwörungstragödie hinstürmt und sie zu einer einzigen Blutlache stampft?

Wir führen den letzten Act ganz vor. Er hat seine Bewunderer gefunden.[1]) Wir unseres geringen Theils vermögen in ihm — unbeschadet einiger trefflichen Redewirkungen — nur ein wüstes Ueberstürzen der Katastrophe zu erblicken; nur eine langsam hinsiechende Handlung in ihrem letzten Stadium zu erkennen; im Stadium der galoppirenden Schwindsucht. Doch bescheiden wir uns unserer Meinung, und appelliren an das Urtheil des Lesers.[2])

1) Von der Abschiedsscene zwischen Bianca und Raimondo, vor der Ermordung ihrer Brüder, sagt Ugoni: Das Pathetische darin sey so wahr und feingefühlt, dass kein Lob an den Werth hinanreicht: è di un patetico sì vero e sì delicato, che ogni nostra lode sarebbe piccola (p. 469).

2) **Verschwörung der Pazzi.**

### Fünfter Aufzug.

#### Erster Auftritt.

Raimondo. Bianca.

Raim. Was willst du, lass mich, geh' jetzt auf dein Zimmer,
Bald bin ich wieder bei dir.

Bianca. Und ich darf
Dich nicht begleiten?

Raim. Nein!

Bianca. Warum nicht?

Raim. Ganz
Unmöglich ist's.

Bianca. So wenig liebst du mich? —
Wo bist du hin, o schöne gold'ne Zeit! —
Ach, damals stiessest deine Bianca du
Nicht von dir, immer stand sie dir zur Seite;
Warum ist meine Gegenwart dir jetzt
Zuwider? Was verbrach ich? Warum fliehst
Du mich? — Ja, was noch härter ist, warum
Weist du unwillig mich zurück? — Dringt in
Dein Herz nicht Bianca's Stimme mehr? O Gott! —
Lass wenigstens von ferne mich dir folgen.

Raim. Was fürchtest du, was denkst du Schlimmes dir?

Bianca. Du weisst's.

Raim. Ich weiss, du liebst mich, doch nicht minder

Lieb' ich auch dich, und heisser als du glaubst.
Und schweigt mein Mund, so sagt es dir mein Herz;
Mein Blick und jeder meiner Züge sagt
Es deutlich dir. Drum wenn ich, meine Bianca,
Zurück dich weise jetzt, wenn ich dich flieh',
So thu ich es, weil mit des Kummers Bürde,
Die auf mir lastet, meine Gattin ich
Nicht auch beladen will. — Was könnte mir
Dies für Erleichtrung seyn?

Bianca. Kann deine Gattin
Nicht mit dir weinen?

Raim. Nur verdoppeln kannst
Du meinen Jammer, wenn in Thränen dir
Das Leben ich verfliessen seh'; in Thränen,
Nutzlos für dich und mich. Du siehst, ich flieh'
Die Menschen, bin mir selbst verhasst.

Bianca. Ich seh',
Zu gut nur seh' ich's leider, dein Vertrau'n
Hab ich verloren.

Raim. Sag' ich meine Leiden
Nicht alle dir?

Bianca. Die Leiden wohl, doch nicht
Die Gegenmittel. — Ueber etwas Wicht'gem,
O Gatte, brütest du; hältst du für unwerth
Die Gattin, ihr es zu vertraun, so schweige,
Nur folgen dir zu dürfen, darum bitt' ich.
Wirst du die Bitte mir versagen? — Hülfe
Kann ich vielleicht dir leisten, niemals schaden;

Raim. Du irrst; in meinem Innern trag' ich nichts
Verschlossen, als die alte nicht'ge Wuth.

Bianca. Ha! Wie war diese ganze lange Nacht,
Die kaum des Frühroths erster Strahl vertreibt,
Bei dir von andern Nächten so verschieden.
Auf deine Augenlider senkte sich
Nicht einen Augenblick der Schlaf; zwar schlossest
Du, mich zu hintergehn, die Augen wohl;
Doch nur zu gut bemerkt' dein schweres Athmen,
Die mit Gewalt zurückgehalt'nen Seufzer
Und des Gesichtes schnellen Farbenwechsel,
Vom dunklen Roth zur Leichenblässe ich,*)

*) An diesem von seinem Zeitwort „bemerkt'" vier Verse weit, und bis an's Ende des vierten abgeschleuderten „ich" sind wir unschuldig. Dafür muss „ich" die in Gotha 1825 erschienene Uebersetzung dieses Trauerspiels belangen.

Denn mit mir war die Liebe wach. — Ich täusche
Mich nicht, umsonst verstellst du dich.

Raim. Umsonst
Quälst du mit Thränen dich; zwar breitete
Kein sanfter Schlaf wohlthätig seinen Fittig
Ob meinem Haupt; doch öfters geht mir's so.
Ha! wer kann unter der Tyrannen Ruthe
Sich sanfter Nächt' erfreu'n; an einem Haar
Schwebt über unserm Sclavenscheitel immer
Ein blosses Schwert. — Hier schläft der Thor nur ruhig.

Bianca. Und wie soll ich es mir erklären, dass
So schnell dein Lager du verliessest; war's
Vielleicht um die gewohnte Stunde? — War
Es nicht noch dunkle Nacht, als du, wie einer,
Den ungewohnte schwere Sorge drückt,
Mit hast'gen Schritten dich ergingst. — Sah ich
Dich seufzend nicht mit mitleidsvoller Miene
Die Augen auf mich heften; sah ich nicht
Wie du die Söhne, einen nach dem andern,
Umarmtest, doch was sag' ich, tausendmal
An's Herz sie drücktest und mit heissen Küssen
Bedecktest, wie im heft'gen Schmerz ein Strom
Von Thränen deinem Vateraug' entstürzte,
Und ihren zarten Busen übergoss.
Und dies sah ich bei einem strengen Mann,
Dem stets das Auge trocken blieb, und ich
Soll glauben, dass in seinem Herzen er
Kein wichtiges Geheimniss mir verberge?

Raim. Geweint hätt' ich?

Bianca. Kannst du es leugnen?

Raim. Ich?
Geweint?

Bianca. Dein Aug' ist jetzt noch feucht! — Ach wenn
In diesen Busen deinen Schmerz du nicht
Ausschütten willst, — in welchen andern —

Raim. Trocken
Sind meine Augen, und hätt' ich geweint,
So wären meine Thränen dem Geschick
Der unglücksel'gen Söhne eines schwer
Gekränkten Vaters nur geflossen. — Sollte
Ich unaufhörlich dieser armen Kleinen
Geburt und Daseyn nicht beweinen? Welches
Beklagenswerthe Schicksal steht in diesem,
Dem Tode gleichen, Leben euch bevor!
Die ihr zugleich — zwiefache Schande! — Neffen

Und Sclaven der Tyrannen seyd. — Nie drücke
Ich euch an's Herz, dass ich desshalb nicht euch
Beklage. — Theures Weib, o, liebe sie,
Die theuern Pfänder uns'rer Zärtlichkeit;
Denn andrer Art ist ihres Vaters Liebe,
Sie passt für diese Sclavenzeiten nicht.
Bewein' ihr Loos, lass ihrem Vater sie
Nicht ähnlich werden, wenn dich's besser dünkt,
Anstatt zu freier Tugend, für die Knechtschaft
Sie zu erziehn.

Bianca. Gott! — Welche Reden — ach —
Die Kinder in Gefahr!

Raim. In deine Obhut
Befehl ich sie, wenn ihnen diese droht.
Wär's nöthig, wirst du der Tyrannen Wuth
Sie zu entreissen wissen.

Bianca. Ach ich Aermste
Jetzt ist mir Alles klar. — Unsel'ger Tag,
Du bist erschienen. — Deine Pläne sind
Gereift und stürzen willst du die Regenten.

Raim. Und, wenn ich's wollte, fehlt' mir nicht die Macht?
Nur eines Kranken Träume wär' mein Wille.

Bianca. Nur schlecht verstellst du dich; mich zu belügen
Sind deine Lippen nicht gemacht: es schwellt
Ein grosses Unternehmen deine Brust;
Dies sagt mir meine Angst und deine Züge,
In denen Leidenschaften aller Art,
Verzweiflungsvoller Schmerz, Wuth, Mitleid, Rache,
Hass, Lieb' in tausendfacher Form sich malen. —
Ach, nicht um meinetwillen, ich will nichts
Für mich begehren, — dieser Kinder willen,
Der armen Kinder, die so heiss zu lieben
Dein Vaterherz dich zwingt, beschwör' ich dich:
In des geliebten Erstgebornen Namen,
In dem der Eltern schönste Hoffnung sich
Vereint, beschwör' ich dich, eröffne mir
So weit dein Herz nur, dass dein Leben ich
Gesichert seh', darüber nur beruh'ge
Die Gattin, oder lass an deiner Seite,
Wenn dir Gefahren droh'n, sie stehn. — Wie kann
Die Kinder ich beschützen, wenn das Uebel,
Das sie bedroht, mir ein Geheimniss bleibt? —
(Sie wirft sich ihm zu Füssen.)
Zu deinen Füssen lieg' ich hier, so lange
Bis du dich mir eröffnest. — Stoss den Dolch

Mir in die Brust, wenn des Verraths du mich
Für fähig hältst; — traust du mir aber, ach! —
Wozu dies Schweigen dann? — Ich bin dein Weib,
Gehör' nur dir allein, mein Raimund — sprich! —

aim. O Weib! — steh' auf, dein aufgeregt Gemüth
Denkt sich in der erhitzten Phantasie
Gefahren, weit entfernt annoch. — Steh auf,
Kehr' jetzt zurück zu deinen Kindern, bleibe
In ihrer Näh', bald find' ich dich bei ihnen,
Verlass mich jetzt!

Bianca. Ach nein!

Raim. Verlass mich! ich
Befehl' es dir.

Bianca. Verlassen dich? — Erst tödte
Die Gattin, anders kannst du sie von dir
Nicht trennen.

Raim. Ende diese Scene.

Bianca. Ach!

Raim. Ha! — Ende sie —

Bianca. Ich folge dir.

Raim. O Gott! —
Der Vater kommt.

## Zweiter Auftritt.

Guglielmo. Raimondo. Bianca.

Gugl. Wo bleibst du? man erwartet
Im Tempel dich, indess du nutzlos hier
Die Zeit verlierst.

Raim. Hast du's vernommen? Ich
Geh in den Tempel, kannst du noch etwas
Befürchten? Bleibe hier! — Halt Vater sie
Zurück; ich eile schnell dahin, und schnell
Kehr' ich zurück. Liebst, Bianca, du mich, so
Nimm dich der Kinder an. (Geht ab.)

## Dritter Auftritt.

Guglielmo. Bianca.

ianca. Mich täuscht er nicht! —
Ich Unglücksel'ge! — In den Tod geht er!
Und ihr könnt mich verhindern ihm zu folgen?
Grausamer! (Sie will fortgehen.)

Gugl. Halt — beruhigt euch, in Kurzem
Kehrt er zurück.

Bianca. Unmenschlicher! so wenig
Fühlt Mitleid mit dem Sohne ihr? — Allein

Lasst ihr dem Tode ihn entgegen gehn —
Der Vater seinen Sohn! — Verlasst ihn, wenn
Ihr es vermögt, mich aber haltet nicht
Zurück, ich folg' ihm.

Gugl. Ganz zur Unzeit wäre
Der Gang. — Zu spät —

Bianca. Zu spät? — O Gott! so wär'
Es wahr, dass er versucht — Erzählet, redet,
Sonst lasst mich gehn. — Wo eilt' er hin? — ich ahn' es,
Gefahrvoll ist sein Unternehmen, und
Ich soll es nicht einmal erfahren, was
So nah' mich angeht? — Ach wie grausam mahnt
Ihr mich daran, welch' euch verhasstes Blut
Mir in den Adern rollt. — Sprecht! — Ich gehöre
Jetzt zu den Eurigen; zwar bin ich gegen
Die Brüder feindlich nicht gesinnt, doch lieb'
Ich Raimund nur, lieb' ihn mit ganzer Seele,
Und zittre, dass, bevor die Herrschaft noch
Den Brüdern er entrissen, sie das Leben
Ihm rauben werden.

Gugl. Quält nicht andre Furcht
Dies Herz; so wisset, da so vieles ihr
Schon wisst: mehr als sein Leben, sind zwei andere
Bedroht.

Bianca. Gott! In Gefahr steht also auch
Der Brüder Leben?

Gugl. Immer droht Gefahr
Tyrannen.

Bianca. Weh'! Was hör' ich! —

Gugl. Glaubt ihr denn,
Dass diese lebend je der Herrschaft sich
Berauben lassen werden?

Bianca. Also will
Der Gatte durch Verrätherei die Brüder —

Gugl. Ja, durch Verrätherei fliesst jetzt ihr Blut,
Eh' durch Verrätherei das unsre sie
Vergiessen. Mit Gewalt sind wir von ihnen
Zu diesem harten Schritt gezwungen worden.
Verloren wären heute noch vielleicht
Der Gatte, eure Kinder. — Höchste Zeit
War's ihrer schonungslosen Wuth zuvor
Zu kommen. Seht ihr nicht, zur Unterstützung
Des grossen Werks, umgürte selber ich
Die altersschwachen Lenden mit dem Schwert,
Das längstens schon ich abgelegt.

Bianca. Grausame
Nur Falschheit athmende Gemüther! — Musste
Dahin es kommen! Konnte je für fähig — —

Gugl. Fass't Tochter euch. — Nothwendigkeit gebietet
Den herben Schritt, und uns zurück zu ziehn
Ist's nun zu spät. Weiht eure Wünsche dem,
Zu dem sich euer Herz am meisten neigt.
Versagt bleibt jetzt der Ausgang euch, denn Wache
Umgiebt euch überall; doch wollt vor Allem
Ihr Mutter seyn, so eilt zu euern Kindern. —
Ha! schon ertönt der ernsten Todtenglocke
Erhabner Schall. — Er ist's. — Ja, Sohn! ich eile,
Ich fliege fort zu Freiheit oder — Tod.

Vierter Auftritt.

Bianca. Bewaffnete.

Bianca. O höret mich! — Er flieht, und ich soll hier
Verweilen? — Aus Erbarmen lasst mich fort.
Ich will mich zwischen ihre Dolche werfen,
Und diese Brust soll beide Theile schützen. —
Barbaren! fühlt kein Mitleid ihr? — Ich fluche
Dem unglücksel'gen Ehebande! — Wohl
Konnt' ich voraus es seh'n, dass nur mit Blut
Sich diese bitt're Feindschaft enden würde.
Nun ist mir Raimund's Schweigen klar! — Wohl that er,
Mir den verruchten Anschlag zu verhehlen!
Nur offner Rache hielt ich fähig ihn,
Nie schändlichen Verraths! — Doch welch' Getöse!
O Himmel! welch' Geschrei! die Erde scheint
Zu zittern! donnerähnliches Gebrüll
Erfüllt die Luft. — Der Name „Freiheit! Freiheit!"
Dringt in mein Ohr. — (Die Bewaffneten ziehen sich zurück.)
Weh mir, die Brüder
Vielleicht ermordet schon. — Was seh' ich — Raimund!

Fünfter Auftritt.

Bianca. Raimondo.

Bianca. Verruchter, was begannst du, sprich! — Zu mir,
Wagst du mit dem vom brüderlichen Blute
Gefärbten Dolche dich. — Nie hätte einen
Verräther in dem Gatten ich zu finden
Geglaubt! — Was seh' ich — auch aus deiner Seite
Fliesst Blut in Strömen. — Ach! mein Gatte! —

Raim. Kaum
Vermag ich aufrecht mich zu halten! — Reiche,

Geliebte, deine Hand zur Stütze mir! —
Sieh, was von meinem Dolche tränfelt, ist
Tyrannenblut. Doch —

**Bianca.** Weh!

**Raim.** Dies hier ist meines.
Ich selbst — in meine Seite —

**Bianca.** Welche Wunde —
Wie ungeheuer gross! —

**Raim.** Ja! ungeheuer!
Ich selbst, von allzu grosser Wuth verblendet,
Drück' einen von den vielen Stössen, die
Für Giuliano's Busen ich bestimmte,
Mir in die eigne Seite.

**Bianca.** Ha! der blinden
Unsel'gen Wnth! — O tödtliches Ereigniss! —
Wie viele Leben hast mit einem einz'gen
Dn hingeopfert!

**Raim.** Ach! verzeih' dem Gatten
Sein Schweigen! — Offenbaren durft' er nimmer
Dir das Geheimniss, nimmer durftest dn
Es vor dem Ausgang ahnen, und doch musste
Der Schlag nm jeden Preis erfolgen. — Ach!
Warum fehlt mir's an Kraft, das grosse Werk
Ganz zn vollenden. — War ich ein Verbrecher,
So will mit meinem Blut vor deinen Augen
Ich meine Schuld jetzt büssen. — Ha! wie tönt
Der Freiheit heil'ger Ruf von allen Seiten
Mir in das Ohr, indessen kraftlos ich
Nicht wirken kann.

**Bianca.** O Gott — und fiel auch er —
Lorenzo?

**Raim.** Wenigstens gab den Verschwornen
Bestimmte Vorschrift ich. — Gern sterb' ich jetzt,
Hab' Freiheit ich dem Vater, dir, den Kindern,
Den Bürgern von Florenz erworben!

**Bianca.** Und
Mich willst in Thränen dn zurücke lassen?
Ich sollte leben? — Gieb mir deinen Dolch! —

**Raim.** O Bianca, theure Gattin, süsses Leben!
Bedenke, dass dn Mutter bist, dass du
Für unsre Kinder leben musst. — Erhalte,
Wenn dn mich liebest, unsern Kindern dich!

**Bianca.** O meine Kinder! — Doch der Lärm nimmt zu!

**Raim.** Er nähert sich. — Zn wechseln scheinen mir
Die Stimmen. — Eile zu den Kleinen — lass

Sie nicht allein — beschleun'ge deine Schritte,
Für mich ist keine Rettung mehr — du siehst,
Mein Ende naht.

**Bianca.** Was thu ich — wer bedarf
Mehr meines Beistands — doch, was hör' ich rufen?
„Tod dem Verräther!" — Wer ist der Verräther?

**Raim.** Verräther ist stets der, der unterliegt.

### Sechster Auftritt.

Lorenzo. Guglielmo (in Ketten). Bianca. Raimondo. Bewaffnete.

**Lorenzo.** Er sterbe —

**Raim.** Ha! er lebt? O Anblick!

**Bianca.** Bruder
Du lebest? — Hab' Erbarmen!

**Lorenzo.** Find' ich dich
Verruchter hier? Vergebens flüchtest du
Dich in der Gattin Arme. — Reisst ihn von ihr.

**Bianca.** Mein Gatte! meine Kinder!

**Raim.** Du in Ketten
Mein Vater?! —

**Gugl.** Du verwundet?

**Lorenzo.** Wie? Was seh' ich!
Ihm aus der Seite strömt sein treulos Blut!
Ha! wer kam meinem Arm zuvor?

**Raim.** Der meine,
Aus Irrthum freilich, deinem Bruder galt
Der Stoss, doch ihn ersetzten andre ohne Zahl.

**Lorenzo.** Er ist dahin, doch ich, ich lebe noch.
Ganz einer andern Kraft bedurft' es wohl
Mich zu ermorden, als die eines feigen,
Verbrecherischen ungeübten Pfaffen.
Entseelt sank Salviati mit den Andern;
Den Vater nur hab' ich verschont, damit
Er bei dem Anblick deines Todes, eh'
Das Schwert ihn trifft, zwiefache Strafe leide.

**Bianca.** Wozu die Grausamkeit verdoppeln? Ihm
Naht sich der Tod bereits.

**Lorenzo.** Auch halb entseelt
Soll meine Rach' er fühlen!

**Bianca.** Ach bestraft
Ist hart genug er schon!

**Lorenzo.** Was seh' ich! ihn,
Befleckt mit Bruderblut, kannst du umarmen?

O welches fröhliche Jagen auf den beiden Rappen, die mit Faust und Mephistopheles, am Rabenstein vorüber, nach der Gegend von Schirke und Elend brausten, und die uns, dem Leser und dem Verfasser dieser Geschichte, der Geselle im „Mäntelchen von starrer Seide", aus besonderer Gefälligkeit, für unseren Ritt

Bianca. Er ist mein Gatte — ach! — er stirbt.
Raim. Verschwende
Nicht deine Bitten!
(zu Lorenzo)
Schau, ob wohl, wenn mir
Dein Tod wär übertragen worden, du
Noch leben würdest.
(Er stösst sich den Dolch, den er bei Lorenzo's Eintritt verborgen hatte, in die Brust.) *)
Bianca. Gott! — Was thust du!
Raim. Nie! —
Stoss — ich — vergebens. —
Gugl. Sohn! —
Raim. Folg' meinem Beispiel,
Hier Vater, nimm den Dolch!
Bianca. Mir ihn —
Lorenzo. Nein mir —
(Er reisst Guglielmo den ihm von Raimondo zugeworfenen und von ihm aufgehobenen Dolch aus den Händen.)
O Stahl, der meinen Bruder mir geraubt,
Wie vieler Leben sollst du enden!
Raim. Gattin —
Leb' wohl — auf ewig!
Bianca. Leben soll ich?! —
Gugl. Schrecklich!
O tödte mich, was zögerst länger du? —
Lorenzo. Geduld, Ehrloser, deiner wartet schon
Das Blutgerüst. — Man reisse mit Gewalt
Die Jammernde von der unwürd'gen Brust;
Die Zeit allein nur lindert ihren Schmerz.
Nur sie allein wird euch belehren, ob
Ich ein Tyrann, ob er Verräther war.
(Ende des fünften Aufzugs.)

*) Der geschichtliche Raimondo (Guglielmo de' Pazzi) rettet sich mit Hülfe der Bianca durch die Flucht: „Guglielmo de' Pazzi, di Lorenzo cognato, nelle case di quello, e per l'innocenza sua, e per l'ajuto di Bianca, si salvò." (Mach. Istor. fior. L. VIII. p. 120. Vol. unico. 1831.)

zur dramatischen auf dem Musenblocksberg, dem Parnass oder Pindus, zu feiernden Walpurgisnacht überliess! Erfreuen wir uns der Sturmeseile der schwarzen Renner und lassen wir dem Teufelsrösslein die Zügel schiessen; auch an dem Nachstück zu der Pazzi-Verschwörung vorüber, an der Tragödie

Don Garzía.

So betitelt nach dem Sohne des Mediceers Cosimo I., Gran Duca von Toscana, eines der leckersten Teufelsbraten für Alfieri's kalte Tyrannenküche. Ein flüchtiger Blick sagt uns, was sie dort „weben, kochen und schaffen." An einem Nachkömmlinge jenes Salviati in der Pazzi-Tragödie, einem jüngeren Salviati, will Cosimo I. die angestammte Mediceerrache kühlen, und spuhlt zu dem Zwecke die denkbar schwärzesten Höllenfäden aus seinem tyrannischen Spinnenleib. Seinen Sohn, Don Garzía, dem weissen Raben an Edelsinn neben seinen zwei Brüdern, Pietro und Diego, zwei Burschen, als Futter zu schlecht für des Teufels zwei schwarze Raben, erkiest sich der grossherzogliche Blutsauger als Werkzeug zum Meuchelmorde, um binnen vierundzwanzig Stunden, der einmal von der französischen Poetik anberaumten, feststehenden Theaterfrist, aus Salviati dem Jüngern einen stillen Mann zu machen. Nächst der frommen Denkungsart, die dem edelgesinnten Prinzen, Don Garzía, seine sanftherzige Mutter, Leonore, mit der Muttermilch eingeflösst, erfüllt Garzía's Herz die leidenschaftlich reinste und eben so erwiderte Liebe für Salviati's Tochter, Giulia, deren Vater er binnen 24 Stunden den Dolch in die Brust stossen soll, den ihm sein Vater, das grossherzogliche Ungeheuer, mit allen Flüchen geweiht und unter der fürchterlichen Androhung in die Hand presst: Salviati oder Giulia! Vater oder Tochter! Entweder liegt Salviati, von Garzía's Hand durchbohrt, als Leiche da, mit dem Dolch in der Brust; oder Giulia liegt als solche vor Garzía's Augen, von Cosimo's, seines Vaters, Hand durchbohrt. Die obligaten Kämpfe, die der edle Don Garzía mit seinem Edelsinn, seiner Verehrung für den wackern Schwiegervater, und seiner Angst um die von einem unfehlbaren Dolchstoss bedrohte Brust der Geliebten, besteht, lassen sich besser denken als schildern, und nur den schauderhaften Kämpfern vergleichen, welche Tieck's Zauberer, Peter von Albano,

mit den Dämonen besteht, die aus allen Ritzen und Spalten seiner Klause auf ihn eindringen, und den Hexenmeister in einem Zustande zurücklassen, der seinesgleichen wieder nur in dem Zustande eines Bocks-Boxers vom Berliner Kreuzberg an einem zweiten Pfingstfeiertag nach einem Ringkampfe finden würde, welcher kein Kämpfen mehr, nein, eine grossartige Keilerei, ein Holzen im kolossalsten Maassstabe, ein tragisches Bocksspiel als combats du coeur mit Bierseideln und Stuhlbeinen zu nennen wäre.

Nach einer solchen mörderischen, vier Acte lang andauernden Schlägerei mit den rabiatesten Affecten in der eigenen Brust, den verrufensten Raufbolden der combats du coeur-Tragödie, siegt die Angst um die geliebte Braut und die Furcht vor dem Vater, über die Freundschaft für den verehrten Schwiegervater, der als Leiche auf dem Platze zurückbleibt; und stürzt Don Garzía mit dem vom grossherzoglich-väterlichen Mordtyrannen ihm eingehändigten Dolch in die finstere Höhle, wohin mittlerweile Salviati vom Prinzen Pietro, dem eigentlichen Höllenhunde in der Tragödie, gelockt werden sollte. Pietro, des Vaters würdiger Sprössling und desshalb auch sein würdigster Nachfolger, beabsichtigt, mit Einem Streiche sich der beiden älteren Brüder, Garzía und Diego, zu entledigen, und schickt Letzteren, angeblich als Aufpasser, ob Salviati schon an Ort und Stelle und ob Garzía den Mord vollstrecken würde, in die finstere Höhle. Was sich in dieser begiebt? —— Die Rappen schaudern, die schwarzen Mähnen fliegen, die Nasenlöcher glühen und prusten vor Entrüstung. Mit dem Blute des vermeintlichen Salviati bespritzt, steht Garzía als Befehlsvollstrecker in der ersten Scene des 5. Acts vor seinem Vater Cosimo, den aber Pietro schon benachrichtigt hat, dass Salviati die Höhle nicht betreten. Das schnaubt das Ungeheuer dem zur blutschwitzenden Bildsäule versteinerten Sohne entgegen, und stürzt nach der Höhle hin, den Sohn zurücklassend in einer Gemüthsverfassung, einem Monologe preisgegeben, vor dem sich Mephisto's Rappen wie vor einer blutigen Leiche bäumen, um über ihn mit einem Angstsprung hinwegzusetzen. Die Mutter deckt den Sohn mit ihrer Brust vor dem Vater-Tiger, der, Blut keuchend, aus der Höhle zurückkehrt, wo er seinen Sohn Diego, statt des Salviati, liegen fand, mit dem Dolch in der Brust. Cosimo stösst ihn in Garzía's Herz. Die Mutter schreit laut auf und fällt ohnmächtig hin

neben des Sohnes verblutende Leiche. Die beiden Rappen wiehern vor Entsetzen und stieben davon mit den gestreckten Bäuchen den Boden im Fluge streifend, und mit dem Geiferschaum des Abscheus die Erde anspeiend, die solche Katastrophen gebiert. Glücklich zu preisender Salviati, beneidenswerthe Giulia, die ihr, obgleich die beiden Angeln der Tragödie, dennoch unsichtbar bleibt von Anfang bis Ende!

Wenn Cesarotti über Alfieri's „Verschwörung der Pazzi", die ihm dieser in Padua vorgelesen, sich schon so entrüstet und empört ob solcher Fälschung der Geschichte, zu Gunsten eines mittelmässigen, wo nicht herzlich schlechten Stückes, fühlte: dass er seiner Indignation in einem brühheissen, leider verlorenen oder von Alfieri unterschlagenen Briefe [1]) freien Lauf liess: welchen Lettre de cheval-Brief würde Cesarotti nicht erst über diese Nachtrags-Tragödie zu der Pazzi-Verschwörung an den Verfasser geschrieben haben: über diesen „Dou Garzía", dessen geschichtliches Motiv nebst den daraus fliessenden Abscheulichkeiten Alfieri sich geradezu aus dem Daumen gesogen! Amtliche Berichte, Briefschaften in den öffentlichen Archiven, Geschichtswerke, alle stimmen darin überein, dass Cosmo's I. beide Söhne eines natürlichen Todes gestorben. Nur ein paar modrige handschriftliche Chroniken [2]) erzählen das Jagdgeschichtchen: Don Garzía hätte seinen jüngern 19jährigen Bruder, Cardinal Giovanni, auf der Jagd wegen eines Rehbockes ermordet, dessen Tödtung sich Jeder von ihnen zusprach. Und als einige Tage darauf Don Garzía mit der Grossherzogin, seiner Mutter, vor dem erzürnten Vater zu Livorno einen abbittenden Kniefall gethan, hätte ihn Cosmo I. mit einem Dolchstosse niedergestreckt. Darf ein tragischer Dichter das Quidlibet audendi so weit missbrauchen, um, seiner Tyrannenmonomanie zuliebe, mit einer der gräulichsten Tragödien-Intriguen und Katastrophen zunächst die Geschichte, und dann sein eigenes Nest so

1) Epistolario di Cesarotti l. IV. p. 297, 288, in einem Briefe an Giov. Carmignani. — 2) Nacherzählt in De la Lande's Voy. en Italie t. II, p. 409. Umständlicher in Tenhove's Mémoires de la maison des Medicis, übers. in's Englische von Richard Clayton. Vol. II. p. 515—520. Den Pietro, das intriguirende Scheusal in Alfieri's „Don Garzía" — angeblich Cosmo's I. dritter Sohn — hat der Teufel in Affengestalt mit Alfieri's tragischer Muse gezeugt.

scheusslich zu besudeln? Und da hat noch die tragische Harpye den eisernen Schnabel, und krächzt uns in die Ohren: „Jede theatralische Erfindung, aus der irgend welche grosse und überraschende Wirkung entspringt, ist vollkommen gerechtfertigt, wenn sie nicht unwahrscheinlich ist, und wenn sie jene Wirkung hervorbringt.“[1]) Die Wirkung, die sie auf unsere zwei Rappen aus Mephistopheles' Marstall äusserte, war, wie wir sahen, die, dass sich beide in einen noch beschleunigteren Strecklauf warfen, und wie ossianische, sturmgejagte Wolkenschatten dahinfegten, aus jeder Nüster sprühend: „Vorbei, Vorbei!“

Hätte doch Alfieri, statt Cesarotti's Geisselbrief über die Pazzi-Tragödie, lieber dessen von kritischem Honigseim überfliessendes Sendschreiben[2]) über seine drei Tragödien Ottavia, Timoleone und Merope unterdrückt! Wir verspüren grosse Lust, die Aufbewahrung des süssen Briefes den drei Tragödien entgelten zu lassen. Denn wozu Worte an eine

Ottavia

verschwenden, die sich im Geleise der „Octavia“ des Seneca[3]) bewegt; und in dem, was sie etwa Eigenes vorbringen möchte, nichts Wesentliches darbietet, was unsere Kenntniss, inbetreff der Kunstmanier des Dichters, erweitern könnte? Der Charakter von Alfieri's Ottavia ist eine geschmeichelte Copie des Charakters der Octavia von Seneca, für die wir aber mehr Sympathie als für jene fühlen, deren leidenschaftliche Liebe für Nerone ins süsslich Schwächliche ausartet und, angesehen des Wütherichs, dem diese Liebe der Ottavia gewidmet ist, widerwärtig wirkt. Jedenfalls gebühren die Artigkeiten, die Cesarotti jener sagt, der Octavia des Seneca, von deren Existenz der gelehrte Abbate nichts gewusst zu haben scheint, und Alfieri in seinen als Beantwortung dienenden „Note“[4]) sich nichts merken lässt. Nerone's Gespräche

1) Ogni invenzione teatrale, da cui dee nascere un qualche grande e subito effetto, è giustificata abbastanza allorchè non è inverisimile, e ne vien prodotto l'effetto. Par. p. 262. — 2) Lettera dell' Abbate Cesarotti etc. stand zuerst im Giornale di Pisa t. 58, artic. 9, anno 1785 Wieder abgedr. Opere di Vittor. Alf. Basil. 1803. Vol. III, p. 224—241. — 3) Gesch. d. Dram. II. S. 458 ff. — 4) Con Note che servano di risposta. p. 245.

mit Seneca sind so ziemlich nach der Patrone der betreffenden Scene in der römischen Octavia zugeschnitten. Alfieri's Tigellino konnte der Narcisse in Racine's Britannicus als Vorbild dienen. Selbst zu dem „Unübertrefflichen", das Cesarotti in dem Zuge rühmt [1]): dass Ottavia sich erbietet, das tumultuirende Volk durch das Vorgeben ihrer Versöhnung mit Nerone zu beschwichtigen, finden sich die Motive in der römischen Octavia; wie denn auch der Volksaufstand in letzterer schon vorliegt. Alfieri lässt seine Ottavia am Gifte sterben, das sie dem ihr von Seneca überlassenen Ringe entnimmt. [2]) Poppea entfernt sich mit Nerone Arm in Arm von der Leiche, froh, dass der Nerone ihr nun unbestritten angehört. [3]) Habeat sibi!

Timoleone

bleibt an Charaktergrösse und geschichtlicher Bedeutung weit hinter seiner Biographie in Plutarch's Parallelen zurück. Wie sollte auch diese geschichtliche Grösse zu ihrer Völligkeit gelangen ohne den Timoleone in Sicilien? Wir geben daher im Voraus dem französischen „Timoléon" des Joseph Chenier (1795) den Vorzug, der uns ein Rundbild des Helden darbietet, kein blosses Profil, in einer durch Chöre, öffentliche Marktscene und Schaugepränge nach antiker Weise belebten Tragödie von drei Acten. Alfieri's Schachtel-Tragödie, im Styl der classisch-französischen Rococco-Palast-Tragédie, leistet um so weniger Ersatz für jenen, sey's auch mehr äusserlichen, Scenenprunk, als wahrhaft heroische Entfaltung — um so weniger, da die Handlung in Alfieri's Timoleone sich bis zur Katastrophe in rednerischem, den Bruder Timofane beschwörendem, warnendem und ermahnendem Pathos erschöpft, und die ganze Tragödie innerhalb der vier Wände verläuft, um mit dem Lämmerschwänzchen einer schwächlichen Reue

---

1) Nulla di più eccelso della scena del terzo atto in cui Ottavia si offre d'acchiettare il popolo fingendosi tornato in grazia di Nerone . . .

2) Ottavia (zu Nerone) . . . Pietoso
Ecco chi 'l diede (auf Seneca zeigend);
anzi, a dir ver, gliel tolsi... V. sc. 5.

3) Popp. Or mio davvero,
Neron, tu sei.

Timoleone's wegen des Brudermords abznschliessen. Den stehenden Tyrannen der Alfieri-Tragödie vertritt hier Timofane, aber in edlerer Weise, als sonst bei Alfieri: durch leidenschaftlichen Ehrgeiz. Dem Bruder der Mutter Demarista und selbst dem Echilo, dem Freunde und Freiheitsgenossen seines Bruders Timoleone, gegenüber, erscheint Timofane als der biederste der Machtanstreber und Gewaltanmaasser. Das verleiht dem Brudermord aus Vaterlandsliebe einen tragischeren Anstrich, und verdient Belobung: wiewohl die Grundstriche dazu sich in der Biographie des Timoleon bereits vorfinden, und Timofane dieses edle Verhalten, das im 4. Act sich bis zu grossmüthiger Schonung der beiden, in Verschwörung gegen ihn betroffenen Patrioten erhebt, doch nur als Mittel zu gebrauchen scheinen könnte, um Bruder und Freund für seine Zwecke zu gewinnen. Noch in der letzten Scene stellt Timofane die Zumuthung an Timoleone und Echilo, den Bürgern mit dem Beispiele ihrer Unterordnung unter seine Gewalt voranzugehen. [1]) Daraus wird zugleich ersichtlich, wie wenig die Handlung, der Conflict zwischen den zwei Brüdern und ihren sie bewegenden Leidenschaften: Vaterlandsliebe und Herrschgier, vorgeschritten ist und sich entwickelt hat. Wie allenthalben bei Alfieri concentrirt sich auch hier die ganze Handlung in dem einzigen Actionsact, dem letzten, so dass die vier vorausgegangenen Acte mit Exposition, Peripetie und Katastase sich um den fünften Act als ihren Absatz herumdrehen, ohne von der Stelle zu kommen. Die Beweglichkeit des letzten Actes gleicht schier der von Chamisso's berühmtem Zopfe: der Träger mag sich drehen wie er will, und den Zopf schleudern so kräftig wie er will: Der Zopf, der hängt ihm hinten! Der fünfte Act, trotz allem Actionsschwung, bringt doch die dramatische Handlung um kein Haar weiter; zu keiner eigentlichen Entwickelungsbewegung; sondern bleibt nach wie vor in den Wurzeln stecken, in seinen Ausgangswurzeln nämlich, seinem Anfang. Belustigend sind Cesarotti's darauf bezügliche Reflexionen: „Man wird sagen", — schreibt er — „diese Tragödie (Timoleone) sey zu arm an Handlung. Sie habe nur einen einzigen tragischen Moment;

1) Col dar voi primi agli altri
D'obbedirmi l'esemplo.

alles Uebrige beschränke sich auf einen Familienstreit; Alles laufe darauf hinaus, dass dieselben Personen über dieselben Gegenstände sich besprechen mit äusserst weniger oder gar keiner Abwechselung." [1]) — Wird aber im selben Athem zum segnenden Bileam, der Alles schön und gut findet. Noch amüsanter lautet Alfieri's Glosse dazu in seiner Antwortsnote: „Sehr gut wird hier bemerkt, dass der Timoleone eine Tragödie ist, worin fast nichts gethan wird; das ist durchaus wahr; und habe ich es desswegen so gemacht, weil der Gegenstand nicht mehr darbietet; und weil Ereignisse dort entstehen lassen, wo keine stattfinden sollen, mir immer als eine eben so lästige wie leichte Sache erschienen." [2]) Wie naiv er sich auch hier wieder eine Poetik zurechtschneidet, nicht nach den Bedürfnissen und Gesetzen der Kunstgattung, sondern nach seinen Privatbedürfnissen und seinem dichterischen Können! Das erinnert an jenen wackern florentinischen Altbürger in Boccaccio's Decamerone, der gleich nach der Hochzeit mit einem jungen und feurigen Weibchen sich einen Calender voll heiliger Festtage anfertigte, wovon die junge Frau nie etwas vernommen. Jeden Morgen strich er vor ihren Augen einen Feiertag an, an welchem auch die ehelichen Pflichten und Leistungen zu ruhen hätten.

Die dritte Tragödie, die Cesarotti's Brief, der im Munde so süss, und im Magen, uns wenigstens, so bitter schmeckt, mit Honig beträufelt: Alfieri's

Merope,

hat ihre Erledigung bereits, gelegentlich der Merope von Pomponio Torelli [3]), gefunden. Wir dürfen ihr daher Cesarotti's kri-

---

1) Si dirà, ch' ella e troppo povera d'azione. La Tragedia non ha che un momento tragico: tutto il resto non è che una briga di famiglia: tutto si riduce al parlare gli stessi, con pocchissima e quasi niuna varietà. (p. 230.) — 2) Molto bene vien quì osservato, che il Timoleone è una tragedia, in cui non si fa quasi niente; questo è verissimo, e così l'ho fatta, perchè il soggetto non dà di più; e il cercare di far nascere degli avvenimenti dove non ci debbono essere, ho sempre giudicato esser cosa altrettanto fastidiosa, quanto facile. (p. 249.) — 3) Gesch. d. Dram. V, S. 461 ff.

tisches, wie das gelobte Land von Milch und Manna überfliessendes Sendschreiben als Reisebrief und zugleich als Wegzehrung mitgeben. Schicken wir ihr gleich für's erste noch drei andere als Geleitsgefolge nach. Oder wünscht der Leser in den stattlichen Trupp von sechs Sofonisbe's [1]) auch noch Alfieri's

Sofonisba

als siebente mit aufgenommen, um die gerade Zahl zur heiligen Sieben zu erhöhen? Um in dieser Siebenten, in Alfieri's Sofonisba, eine Heroine kennen zu lernen, welche, im Wetteifer mit den drei übrigen Personen [2]), die den ganzen Bestand der Tragödie ausmachen, alles daran setzt, um vor bewunderungssüchtiger Seelengrösse und Erhabenheit der Gesinnungen zu bersten? Wünscht der Leser einen Scipione von Angesicht zu Angesicht zu schauen, dem es, unter diesen Kolossen von monotoner Grossmuthserhabenheit und gegenseitigem Sichüberbieten an pathetischer Aufgeblasenheit doch noch gelingt, durch göttergleiche Unbeweglichkeit in römischer Feldherrn-Majestät mit der ganzen Breite imperatorischer Schultern jene Grosssuchtsbestrebungen des afrikanischen Heldenthums zu überragen; so dass er in ihrer Mitte dasteht, wie das Urbild und Modell zu jenen titanenhaften oder, um einen Studentenausdruck zu brauchen, ochsigen Bestrebungen des Frosches in der Fabel: zu wachsen mit seinen höhern Zwecken; sein Vorbild an Umfang zu erreichen? Anstrebungen, die Aesop's Frosch leider mit geborstenem Felle büsst, ähnlich wie der sterbende Massinissa von seinem Modell, Scipione, mit den Worten Abschied nimmt: „Alles nahmst du mir, sogar die Grösse meiner Gesinnungen.“ [3]) Dünkt dem Leser das dem Alfieri eigenthümliche, behufs der Beschönigung von Massinissa's und Sofonisba's so rasch geschlossener Ehe, in die Sofonisba hineingetragene Motiv: das Gerücht

1) Trisino's (s. Gesch. d. Dram. V, S. 256 ff.), Mairet's, Pilormolle's, Voltaire's, des Engländers Lee mit einer „partie quarée“ von vier Liebschaften, und Thomson's; worunter die erste immer noch die würdigste bleibt, der Heerde voranzuwandeln mit dem Geläute, der Ruhmesglocke, um den Hals. — 2) Siface, Massinissa, Scipione.

3) tutto mi hai tolto,
Perfin l'altezza de' miei sensi. V. sc. 6.

von Siface's Tod, oder dass Massinissa selbst den Giftbecher der Sofonisba reicht — eine so glückliche Erfindnng, dass er, diesem Motiv zulieb, die ganze Tragödie in Kauf verlangt, mitsammt der Katastrophe eines vor Wuth des Misslingens im Sinne der Fabel — Aesop's Fabel nämlich — zu Grunde gehenden Massinissa? „Ha . . . vor Wuth . . . vor Schmerz . . . ist jede Kraft . . . uns genommen. . . Kaum athmen . . kann ich . . . geschweige treffen.“ [1]) Ihm bleibt nur das Schicksal des Helden der Aesop-Fabel: vor Wuth, Scipione's Grösse nicht erreichen zu können, zu — ersticken. Vielleicht verwundert den Leser das brennende Verlangen, wenn er vernimmt, dass Alfieri selbst nach Lesung des ersten Entwurfs seiner Sofonisba, von der Kälte des „Stoffes“, wie er versichert, sich so angefröstelt fühlte, dass er das Manuscript ins Feuer warf. Ist es nun glaublich, da der frostige „Stoff“ in der zweiten Bearbeitung der Sofonisba doch derselbe blieb; ist es wahrscheinlich und glaublich, dass der erste Entwurf, der als Eisvogel in das Kaminfeuer flog, aus der Asche als Phönix auferstanden sey? Bei dieser Erwägung wird der geehrte Leser sich hoffentlich beruhigen. Seinen „König Agis“,

## Agide,

erklärt Alfieri selbst für eine Tragödie von einer mehr idealen als wahrscheinlichen Erhabenheit und daher für sehr wenig geeignet, Zuschauer der neuern Zeit lebhaft anzuregen. [2]) Sollte es ihr gelingen, Kinder noch neuerer Zeit, uns z. B., in dem Grade zu erwärmen, dass wir sie einer eingehenden Besprechung unterziehen, und der Leser eine solche erwarten könnte? Wir müssten dies selbst dann bezweifeln, wenn der Dichter sich rühmen dürfte, die „ideale Erhabenheit“ auch „wahrscheinlich“ gemacht zu haben. Ja wir müssten in letzterem Falle die Wirkung der Tragödie erst recht in Frage stellen: da die blosse Erhabenheit des Hel-

---

1) Ah! . . . Dalla rabbia . . . dal dolor . . . mi è tolta . . .
Ogni mia possa . . . Io . . respirare . . . appena . . .
Non che . . . ferir . . .

2) la reputo tragedia di un sublime più ideale, che verisimile, e quindi pochissimo atta ad appossionare i moderni spettatori.

denmotivs eine der erhabensten Klippen ist, woran der Zweck der Tragödie nur scheitern kann. Der Spartaner König Agis IV. ist von dem sublimen Pathos erfüllt, dem politisch wie moralisch tief gesunkenen Sparta durch Wiederherstellung der Gesetze des Lykurgos dio alte Kraft und Tugend wieder einzuathmen. Von einem König eine doppelt erhabene Donquijoterie: als Einfall eines Königs, der sein verderbtes Volk in einem solchen Restaurationskessel, wie Medea den König Pelias, glaubt jungkochen zu können; und ein erhabener Donquijotstreich in Ansehung des Problems selbst; maassen ein Volk, das noch die Fähigkeit hätte, sich von seinem vaterlands- und tugendbegeisterten Könige in einen rückläufigen Enthusiasmus für Lykurgische Institutionen, altspartanische Sittenstrenge und schwarze Suppen mitfortreissen zu lassen, über eine sittliche altväterische Kraft geböte, die eine derartige Restauration überflüssig macht; oder ein solches Volk müsste jenen Ochsen gleichen, die der Riese Kakus rückwärts an den Schwänzen in seine Höhle zog. Als ein Donquijote von erhabenster Narrheit muss König Agis IV. vom staatlich-geschichtlichen Standpunkt und dem eines plutarchischen Helden aus erscheinen. Als Tragödienheld und Opfer seines löwenherzigen und eselsköpfigen Pathos hat König Agis einen noch schlimmern Stand, da sein Schuldmotiv aus einem Herzensantriebe entspringt, der seine Impulse nicht von einem göttlichen oder menschlichen, einer Genugthuung bedürftigen Gesetze, sondern lediglich von seiner subjectiven verkehrten Ansicht, empfängt, infolge einer vollständigen Verkonnung seiner Zeit und seines Volkes, die ihn des Königthums, der Herrschaft und des Regierens unwürdig und unfähig macht. Bei solchen Triebfedern kann die alleredelste Absicht wohl verächtlich erscheinen, niemals aber tragisch wirken. Und Selbstaufopferung für ein derartiges Schuldmotiv und Pathos erweckt nicht mehr tragische Rührung und Theilnahme als die schaustellerische Selbstverbrennung des indischen Brahmanen Calanus im Heere Alexandor's d. Gr. hervorrief. Vermag doch König Agis' Nachfolger, Kleomenes, nur ein kopfschüttelndes Bedauern zu erregen, der seines unglücklichen Vorgängers Restaurationspolitik mit scheinbarem Erfolge wieder aufnahm, und nach einer Eintagswiederherstellung der alten Lykurgischen Verfassung, von seinem Volke verlassen, aus seinen Reiche verjagt in der Staats-

gefängnissen des Ptolem. Philopator mit seinen Anhängern elendlich umkam durch verzweiflungsvollen Selbstmord.

Um auf Alfieri's Agide nicht zurückzukommen, so kennen wir seine tragischen Kunstgriffe zur Genüge. um ohne Zergliederungslupe zu wissen, dass er den Schwerpunkt der Rührungen und des Interesses in die Agiziade, die Gemahlin des Agide, legen werde, welche als Tochter des ihrem Gatten feindlich gesinnten Nebenkönigs, Leonida, uns wieder das Schauspiel eines ins Kriegsfeuer des Pflichtenhaders genommenen Opfers sich gegenseitig befehdender Gemüthsbedrängnisse darbietet. Seltsamer Weise hat Alfieri seinen Agide dem enthaupteten Stuart, König Karl I., gewidmet, mit der blutig-satirischen Insinuation: „Aus Ihrem tragischen Tode lässt sich meines Dafürhaltens, da demselben jedes erhabene Motiv fehlt, keine Tragödie machen: dahingegen glaube ich, dass aus Agis' Tod, inbetracht der wahren Grösse des spartanischen Königs, sich eine mächtigwirkende Tragödie, abgesehen von der meinigen, gestalten liesse." [1]) An Agis-Tragödien fehlt es denn auch keineswegs, vor und nach Alfieri's Agide. Zu den ersteren gehört die von Guerin de Bruscal (1642), und eine zweite französische Agis-Tragödie von Laignelot (1782), Verfasser einer Tragödie „Rienzi", vormaligem Conventmitgliede, der 1829 zu Paris starb. Auch unsere Literatur kann sich einer Vor-Alfierischen Agis-Tragödie aus dem Jahre 1751 rühmen, deren Verfasser uns nicht bekannt. A. Zarnack's „Agis von Sparta", Trauerspiel in 5 Act., erschien 1826. Der jüngste deutsche Agis, unseres Wissens ein Preisstück, ist vom Marinerath Jordan. Welcher von den genannten Agis-Tragödien Alfieri, nächst der seinigen, den Preis, als der mächtigst wirkenden, zuerkennen würde, das kann nur der Muphti wissen, und wird erst offenbar am jüngsten Tage werden, wo alle Todten auferstehen, mit einziger Ausnahme von Alfieri's

Rosmunda,

auf die er die Blutgier aller Rosmonda's häufte, von Rucellai's

1) Della vostra tragica morte, non essendone sublime la cagione, in nessun modo, a mio avviso, se ne potrebbe fare tragedia: della morte d'Agide (ancorchè tentata io non l'avessi) crederei pure ancora, attesa la grandezzà vera dello spartano re, che tragedia fortissima ricavarsene

Rosmonda[1]) und Genesio Soderini's Rosimonda[2]) bis auf die scheussliche alte Hexe Donna Pastrino in den Mémoires d'un homme de qualité[3]), welcher Alfieri ein Abschlachtungsmotiv für seinen 5. Act abgelauscht. Wie dort nämlich Donna Pastrino — eine Donna Pastrana von moralischer Hässlichkeit — hält Alfieri's tragische Pastrana, seine Rosmunda, ihrer Stieftochter Romilda, deren Vater, Alboino, sie mit Hülfe ihres damaligen Buhlen, jetzt Gatten, Almachilde, ermordet hatte, wie uns sattsamst bekannt, — die Dolchspitze an die Kehle, aus Eifersuchtswuth gegen ihren Gemahl Almachilde, der Romilda wahnsinnig liebt, unbekümmert um den Abscheu, den diese gegen ihn hegt und hegen würde, auch wenn sie nicht den Ildovaldo, Almachilde's jungen Feldherrn, von ganzer Seele liebte. Rosmunda's Dolchspitze an Romilda's Kehle versteinert den Almachilde sowohl wie den Ildovaldo so schreckensstarr, dass sich zunächst Beide, wie Bartolo und Basilio, im Finale des 1. Acts von Rossini's Barbier von Seviglia, über der geöffneten Tabacksdose, wie vom Starrkrampf ergriffen, anglotzen. Worauf Ildovaldo, weit entfernt, wie Bartolo oder Basilio, bloss zu niesen, das Schwert, statt es dem Scheusal, der tragischen Pastrana, in die Brust zu stossen, sich ins Herz stösst, während Almachilde noch eine Weile dasteht mit hängendem Unterkiefer, und tragische Maulaffen feil hat, bis er sich aus der Katalepsie emporschüttelt, und mit noch klapperndem Unterkiefer die Zähne zusammenschlägt:

„Ich schwöre, sie zu rächen!"
„Noch hab' ich das Eisen" — höhnt Pastrana ihm entgegen — „Zittre!"[4])

Almachilde zittert, dem Befehle getreulich nachkommend, und spricht kein Wort weiter. Rosmunda's Dolchspitze zielt auf Romilda's Kehlkopf nach wie vor. Was ferner geschieht, bedeckt der Vorhang mit Nacht und Grauen. Das ist die Katastrophe

potrebbe. Datirt ist die Zueignung an den geköpften König: Martinsborgo, 9 Maggio, 1786. — 1) Gesch. d. Dr. V. S. 282 ff. — 2) s. o. S. 31 ff. — 3) Livre IX. p. 57—58. Oeuvres choisies de Prévost t. II, ed. Paris 1810. Alfieri bezieht sich auf diese Mémoires in seiner Vita, und versichert, dass er sie mindestens zehnmal gelesen.

4) lo vendicarla, giuro
Rosm. Ho il ferro ancora; trema! . .

einer Rosamunda-Tragödie, deren Exposition und Schicksalswendung in redewüthigen und tobsüchtigen Schmähungsausbrüchen bestehen, gewechselt zwischen Rosmunda und Almachilde, Rosmunda und Romilda, Rosmunda und Ildovaldo, Rosmunda und Rosmunda, in deren Monologen nämlich; die Zerfleischungsscenen — mit Worten versteht sich — zwischen Almachilde und Ildovaldo ungerechnet. Eine Dolchspitze, die Kehle der Tochter des von ihr im Schlaf ermordeten ersten Gatten kitzelnd: das ist das Messer der Vergeltung an der Kehle der Verbrechen; das die Nemesis in einer Rosmunda-Tragödie; das die tragische Sühne nach der Poetik des ersten italienischen Trauerspiel-Dichters!

Ueber seine

Maria Stuarda,

die Henry Stuart Darnley's Ermordung behandelt, bricht Alfieri selbst den Stab:

„Da beide königliche Personen (Maria Stuart und Arrigo Darnley) an sich äusserst schwach und null sind, wird die ganze Tragödie von den drei untergeordneten Personen durchgeführt, was ein Capitalfehler bei Königen in der Tragödie ist, woran uns aber die Palastkönige gewöhnt haben müssten.“

„Arrigo (Henry Darnley), eine noch nichtigere Persönlichkeit als die Königin, schwachsinnig in seinen Plänen, undankbar gegen seine Frau, unfähig zu regieren, unter sich selbst und allen Andern, dürfte, glaub' ich, kaum auf der Bühne geduldet werden.“

„Im Ganzen ist mir diese Tragödie schwach und kalt gerathen. Ich halte sie daher für die schlechteste von Allen, die der Verfasser gedichtet oder noch dichten könnte, und die einzige, die er nicht geschrieben haben möchte.“

Man kann sein eigenes Nest nicht ehrenwerther und offenherziger, wir sagen nicht, beschmutzen — im Gegentheil — reinigen. In der That beweist diese Tragödie mehr denn irgend eine des Alfieri, dass er, mit andern dramatischen Dichtern verglichen, denen ihre Nation die erste Stelle anweist, nicht über den angestrengten Dilettantismus hinauskam, und es höchstens nur stossweise und wie durch einen glücklichen Wurf hin und wieder zu Theaterwirkungen bringt, die hart an grelle Theater-

coups streifen; wo aber auch der Kunstdilettantismus schon die Linie der Virtuosität berührt. In keinem seiner Trauerspiele kriecht die Handlung durch die ersten vier Acte so zäh, so niedrig, so krüppelunterholzartig dahin wie hier. Motive, Leidenschaften, Intriguen muss man förmlich mit der Lupe, wie Kryptogamen, untersuchen, wie Laub-, Leber- und Plattmoose. In die Scenen theilen sich kleinlaute Gardinenpredigten, die von den königlichen Gatten wie mit halber Stimme gehalten werden; und eine stumpfe Palastintrigue, die Botuello (Bothwell) um die Schottische Königin, um ihren Gatten Arrigo und um den englischen Gesandten, Ormondo, garnt. Arrigo's (Darnley's) Pathos beschränkt sich auf ein Schmollen und Grollen mit der Königin, von der er sich verachtet glaubt, und der er durch seine Entfernung aus Schottland einen Streich zu spielen beabsichtigt. Das Pathos der Königin, Maria Stuarda, erschöpft sich in der Besorgniss wegen dieses Schrittes und pickt innerlich, wie ein Holzwurm, an Arrigo's „Undankbarkeit vier Acte lang" schrotend, den sie doch aus Liebe geheirathet, und noch liebe. Botuello kitzelt allen die Würmer aus der Nase, am gründlichsten dem Gesandten der Elisabeth, den Ormondo, von dessen vertraulicher Unterredung mit Arrigo er, Botuello, dem Gesandten auf den Kopf zu, Kenntniss zu haben vorgiebt; welche Unterredung eine Entführung des Schottischen Thronerben (nachmals Jacob I., Darnley's und Maria Stuart's Sohn) und dessen Bergung unter Elisabeth's Schutz [1]) zum Inhalt hatte. Der englische Gesandte ist einfältig genug, und lässt sich verblüffen. Die Verblüfftheit des englischen Gesandten setzt Botuello dem Arrigo als Floh ins Ohr. Dieser glaubt sich vom Gesandten dupirt, und verlangt von der Königin: 1) Botuello's Kopf; 2) die Ausweisung des englischen Gesandten. [2]) „Mezzo stolido" „halb blödsinnig" nennt Alfieri's Parere den Arrigo. Wo nur die andere Hälfte des Blödsinns stecken mag? Wir vermuthen in der 4. Sc. des IV. Actes, wo der englische Gesandte von Botuello vorgeführt, wie ein Schuljunge der Königin seine mit Arrigo gezettelte Intrigue,

1) III, sc. 2.

2) Io di Botuello chieggo
A te l'altera ed esecrabil testa;
D'Ormondo il bando immantinente. IV. sc. 1.

inbetreff der Entführung des jungen schottischen Thronerben, beichtet! Königin Maria schickt den Gesandten der Elisabeth mit einem derben Verweise fort, und dem schwesterlichen Grusse an die Königin von England, dass sie ihr künftig „geschicktere Botschafter" senden möchte.[1] Bei Jocus und Momus, das ist für ein Lustspiel zu schöppenstädtisch, zu krähwinkelmässig, zu laienbürgerlich! Nun hat es Botuello am Schlusse des IV. Actes endlich so weit gebracht, dass Königin Maria in die Umzingelung von Arrigo's Palast mit bewaffneter Mannschaft, und in die Bewachung ihres noch immer, trotz Rizzio's Ermordung, zärtlich geliebten Gatten willigt, zu seiner eigenen Sicherheit. Man nenne uns doch eine Tragödie, wo eine Intrigue sich mit verloreneren Altweibersommerfäden um dürre Stoppeln windet!

Der Tragiker fühlte selbstgeständlich die trostlose Oede dieser vier Acte so beklemmend auf seine Brust drücken, dass er ihr durch eine in dem fünften Act eingelegte Verzückungs-Prophezeihung Luft verschaffen musste, die er einem reformatorischen schottischen Geistlichen, Lamorre[2], einem Charakter- und Landesgenossen von John Knox, in den Mund legt. Die Weissagungs-Extase im Ton von John Knox' gegen Maria von England („die blutige Maria") gerichteter Invective: „Erster Trompetenstoss gegen das Weiberregiment" (1558), zeichnet vor der angsterfüllten Königin in dunkelgrausigen Bildern das künftige Schicksal Maria Stuart's und ihres Enkels Karl I. Ugoni bewundert den poetischen Schwung dieses von heiligem Wahnsinn durchwehten Vaticiniums, und stellt es über Teiresias' Seherfluch in Sophokles' Antigone.[3] Uns will die Vision nur der Schmerzenschrei bedünken, den der Alpdruck der vier ersten Acte mit dem ganzen Gewicht ihres horror vacui dem fünften Act auspresst. Wie alle Propheten und Extatiker sieht der weitsüchtige schottische Prediger das Nächste nicht, bis dieses Nächste durch eine Detonation des von Botuello

1) Ella in tanto saprà, che a me si debbe
Se non più fido, messaggier più destrò.

2) Lamorre und Ormondo sind Phantasiefiguren, von denen keine Maria-Stuartgeschichte etwas weiss. — 3) I versi della visione di Lamorre, non indegni di situazione così poetica, vincono essi pure in bellezze quelli che si possono ad essi raffrontare nella situazione corrispondente della scena di Sofocle. a. a. O. p. 521.

inzwischen in die Luft gesprengten Palastes hörbar wird, worin er den Gemahl der Königin, Arrigo Darnley, bewachen liess. Lamorre kommt zurückgestürzt, den Botuello, in Gegenwart der Königin, des Mordes zu zeihen und zu verfluchen. Die Königin ringt die in Unschuld gewaschenen Hände. Botuello sagt gelassen:

Den Schmerz, o Königin,
Verehr' ich, ja; doch zittr' ich nicht für mich.[1])

Eine unvergleichliche Katharsis! Die Königin Maria Stuart geht rein wie ein Engel aus der Indieluftsprengung ihres Gatten hervor. Nicht die leiseste Andeutung eines Einverständnisses, eines Liebesverhältnisses mit dem Feuerwerker trübt ihre unbefleckte Tugend. Auf den Pulverwolken der Himmelfahrt ihres Gatten schwebt sie empor in lichter Glorie, und vor ihr kniet in den Wolken Botuello, den Ehering wechselnd mit der himmlischen Braut. Ein herrliches Schlusstableau, das sich aber der Zuschauer hinzudenken muss, der aus der Geschichte weiss, dass Maria Stuart den Mörder Darnley's in dritter Ehe, bald nach seinem Minirerkunststückchen, geheirathet: natürlich ohne die entfernteste Mitschuld an dem grauenvollen Verbrechen. Wie stolz und gross der italienische Tragiker diese kleinen Mittelchen, diese „mezzucci“, als da wäre eine Hinzielung auf den die Welt und die Menschengeschicke tragenden Zusammenhang von Schuld und Vergeltung, Sünde und Sühne, verschmäht; dergleichen Sächelchen der spiessbürgerlichen Geschichte überlassend, der alten Kindergouvernante, die der Moral zuliebe den Botuello in Dänemark in Wahnsinn und Elend sterben und verderben lässt. Die schwachsinnige wackelköpfige Alte! Von solchem schalen Zeug nicht die fernste Andeutung in der Maria Stuarda des grössten italienischen Tragikers. Welche Tragödie aber auch! Der Schiller's, den Tod der Maria Stuart behandelndes Trauerspiel nicht würdig ist, die Schuhriemen aufzulösen, als ein Tragödienstoff, dem Alfieri's „Parere“, prophetisch wie sein Lamorre, jede tragische Berechtigung und Wirksamkeit abspricht.[2])

---

1) Il tuo dolor, regina
Rispetto io, sì; ma per me pur non tremo.

2) Io credo quanto alla morte di essa, che non se ne possa assolutamente fare tragedia; stante che chi la fa uccidere è Elisabetta, la natural

„Scheussliches sing' ich! Hinweg ihr Töchter! Von hinnen ihr Väter!"[1])

Mit diesem Verse leitet der üppig-frivole Sänger der Metamorphosen die Verwandlungsgeschichte von des Cyprienkönigs, Kinyras, blutschänderischem Töchterchen, Myrrha, ein, die, nach Erledigung von der Frucht ihrer Sünde, dem schönen Adonis, in ihre Namensträgerin, die Myrrhenstaude, verwandelt wurde, wohlriechende Harztropfen, als ewige Reuethränen schwitzend, ob einer zum Himmel stinkenden Liebesschandthat. „Scheussliches sing' ich! Hinweg ihr Töchter! Von hinnen ihr Väter!" — Aus diesem Warnungshexameter eines römischen Mythen-Erzählers schneidet sich Italiens erster Tragiker ein Rohr zur Lockpfeife, womit er Töchter und Väter um seine Tragödie

Mirra

versammelt.[2])

Ein „kleines" Zugeständniss an das Fatum fordert der italienische Tragiker im letzten Drittel des 18. Jahrh.; an das blinde Fatum, das der römische Dichter der Wollust zurückweist, die sündhafte Lust der Myrrha als ihre Schuld brandmarkend, und die Verwandlung als ihre Strafe.[3]) Der leichtfertige römische

sua capitale nemica e rivale, e che non v' è tra loro perciò nè legami, nè contrasti di passione, che rendano tragediabile la morte di Maria.

1) Dira canam, procul huic natae, procul este parentes.
Ovid. Met. X. v. 300.

2) „Wenn der Zuschauer" — so fistulirt das Parere auf der Lockpfeife — nur ein Weniges der gebieterischen Gewalt des Fatums (nämlich der blutschänderischen Leidenschaft der Tochter für ihren Vater) nachsehen will, — dem doch die Alten so viel einräumten, so wird er, hoffe ich, auch zu Mitleid bewegt werden, und Liebe und innige Theilnahme für Mirra empfinden." Se lo spettatore vorrà pur concedere alquanto a quella imperiosa forza del fato — a cui concedevano pur tanto gli antichi, io spero ch' egli perverrà a compatire, amare, ed appassionarsi non poco per Mirra. p. 297.

3) „Liess jedoch die Natur ein solches Verbrechen erscheinen:
Wünsch' Ismeria's (Thraciens) Völkern ich Glück, und unserem Erdtheil,
Wünsch' ich dem Land hier Glück, dass es weit von den Gegenden abliegt,
Die solch' Laster erzeugt . . . . . .
— — — — — — — — —

Liebesepiker hat also das Grundmoment des Tragischen, das imputable Schuldmoment, festgehalten und in dem wollüstigen Gemälde der Verwandlungsmythe durchgeführt, während der Tragiker des 18. Jahrh., unter Berufung auf diesen Mythendichter, aus zweiter Hand, als seinen Gewährsmann, das blinde Fatum zur Beschönigung eines vor Töchtern, Müttern und Vätern zur Schau gestellten, ekelhaften Unzuchtsgelüstes vorschiebt. Vergebens wird dieses Gelüst als eine Strafe göttlicher Rache insinuirt: weil nämlich Mirra's Mutter, Cecri, der Göttin Venus Weihrauch zu streuen verschmäht hatte.[1]) Noch mehr. Der römische Verwandlungsepiker und Erotiker erscheint auch in Form und Schilderung der Myrrha-Fabel dramatischer, als der Dichter der Tragödie Mirra, sofern jener die successiven Vorgänge in Mirra's Gemüth und die sie begleitenden äusseren Ereignisse in kunstreich gesteigerter Folge entfaltet; wogegen die Mirra des Tragikers bis zur Katastrophe in demselben Gemüthszustande eines verzweifelten Kampfes mit ihrer abscheulichen, nichts weniger als tragischen Leidenschaft verharrt, deren Natur und Beschaffenheit noch obenein dem Zuschauer bis zuletzt ein Räthsel, wenn nicht ein Geheimniss bleibt, mithin auch in Bezug auf diese beharrliche und stationäre Verschlossenheit zu einem undramatischen Motiv erstarren muss. Alfieri's Mirra, deren für den Zuschauer unklares, gegenstandsloses Pathos gleich im Beginn den höchsten Spannungsgrad erreicht hat, kann nur den Eindruck einer verrückten Närrin machen, wie schon Alfieri's schärfster, aber unstreitig einsichtsvollster Beurtheiler, Carmignani, bemerkt hat.[2]) Allem Anscheine

---

Leugnet doch Amor selbst, dass seine Geschosse dich trafen,
Myrrha; von diesem Vergehn los spricht er die eigene Fackel . . .
— — — — — — — — —
Ein Greul ist's, den Vater zu hassen;
Grösserer Greul, denn Hass, ist solcherlei Liebe" . . .

1) osava
Negar io sola a Venere gl' insensi. Atto III, sc. 3.

2) „Dieser dramatische Plan, der mit dem Grunde von Mirra's Schmerzen zurückhält, lässt diese Figur äusserst langweilig, zuweilen sogar verächtlich erscheinen. Niemand vermag die Ursachen ihrer Zufälle, ihrer Seelenkämpfe, ihrer Ohnmachtsanwandlungen zu errathen: Wir sind daher versucht, sie für mehr verrückt, als von Leidenschaft ergriffen, zu halten."

nach war es gerade dieser pathologische Zustand, der das lebhafteste Interesse bei den vornehmen Zuschauerinnen der Tragödie „Mirra“ hervorrief. Bei der Contessa Albrizzi z. B. bis zur verständnissinnigsten Mitleidenschaft, die in Thränenströmen sich entlud und in einem gegen Arteaga gerichteten Rechtfertigungsbriefe der Mirra und ihrer Leidenschaft zum Ausbruch kam.[1]) Das gute Kind, die Mirra, leidet an den fürchterlichsten hysterischen Krämpfen und Mutterblähungen: das fühlte die Albrizzi und ihre Mitschwestern in die Seele der Mirra — hinc illae lachrymae; „Jene Myrrha-Thränen“ nämlich; und daher auch die Widmung der Tragödie „Mirra“ an des Dichters Seelenfreundin: Contessa Luisa Stolberg d'Albania. Doch selbst zu diesen als Herzenskämpfo, als combats du coeur, verlarvten Mutterkrämpfen fand der Tragiker die Grundstriche in Ovid's Metamorphosen.[2]) Nur ist die Schilderung von Myrrha's Seelenkämpfen bei Ovid geistiger und anschaulicher zugleich, als bei dem Tragiker. Ovid ist daher als der Schöpfer und Vater der Voltaire'schen Theorie von den combats du coeur, dem Kriterium des tragisch-Dramatischen, der französischen Poetik zufolge, zu betrachten, und die Metamorphosen als deren Quelle. Der Einzige, den Alfieri in der Mirra-Tragödie als seine Erfindung beanspruchen kann, der Pereo, Mirra's Bräutigam, spielt eine die klägliche Rolle eines von Mirra's Vater, Ciniro, mit dem Fusse fortgeschleuderten, von Mirra aus Verzweiflung als ballon d'essai mit offenen Armen aufgefangenen Spielballs. Und diese Hin- und Herschleuderung des

---

Questo piano dramatico, che non dà significato ai dolori di Mirra, rende estremamente nojoso, e qualche volte spregevole questo personaggio. Niun sa indovinare le ragioni de' suoi vapori, delle sue convulsioni, delle sue mancanze: siamo tentati di crederla più pazza, che appassionata. —

1) s. o. S. 310 f.

2) Wie vom Beile
Wund, ein gewaltiger Stamm, wenn der äusserste Hieb noch zurück ist,
Zweifelt, wohin er fall', und von jeglicher Seite Gefahr droht:
Also wankt ihr Gemüth, von verschiedenen Wunden erschüttert,
Unstät hierhin und dort und neigt nach beidem den Ausschlag.
Nur im Tod ist Maass und Ruhe der Liebe zu finden.
Tod drum beliebt ihr. . . . Metam. X. v. 372 f.

Und v. 445: So gross im Gemüth ist die Zwietracht.
(Tanta est discordia mentis.)

armen, zu seinem Unglücke noch von sentimentaler Liebesluft so prall geschwellten Jünglings, dass er wiederholte Entsagungs-Rücksprünge ausführt, — dieses Ballwerfen mit einem willenlosen Freier soll uns als ein Ersatzmittel für die dramatische Bewegung gelten dürfen? Inmitten des vom Coro gesungenen Hochzeitsfeierliedes, inmitten der Festfreude der Eltern, und bereits inmitten des vierten Actes, erinnert sich Mirra der anderthalb Verse in ihrer von Ovid erzählten Verwandlungsgeschichte:

„Dich mit Stygischem Brand und geschwollenen Nattern entflammte
Der drei Furien eine." [1]) . . .

und laut schreit sie auf:

Da sind sie; ringsum
Mit Viperngeissel und den andern Fackeln
Die rasenden Erinnyen. . .[2])

Worauf Pereo:

Nicht bist du, Mirra,
Pereo's Gattin, und sollst nie es werden,
Ich schwör' es . . .[3])

Und das Ballspiel beginnt von neuem. Allein die Spannkraft des armen Ballons ist erschöpft; der letzte Wurf hat ihm den Todesstoss gegeben; röchelnd lässt er die sentimentale Liebesluft fahren, und haucht sie aus bis auf den letzten Seufzer. Der fünfte Act kündigt das klägliche Ende Pereo's mit Ciniro's Munde an; es ist sein erster Vers:

O unglücksel'ger elender Peréo! [4])

Der deutsche Theaterbesucher wird sich noch dieser Scene, vom Gastspiel der grossen italienischen Tragödin, Ristori, her, erinnern: wie sie nach erhaltener Kunde von Pereo's Tod aus dem

---

1) Stipite te stygio tumidisque adflavit Echidnis
E tribus una soror . . . v. 313 f.

2) Eccole; intorno
Col vipereo flagello è l'altre faci
Stan le rabide Erinni. IV, 3.

3) Sposa non sei,
Mirra; nè mai tu di Peréo tel giuro
Sposa sarai.

4) Oh sventurato, o misero Peréo.

Munde ihres Vaters nun erst zu zittern an allen Gliedern begann, in allen Farben zu spielen, von allen Krämpfen des Incestteufels geschüttelt, dass der Vater ausrief:

> Nur eine dunkle Flamme kann es seyn,
> Die du so tief verbirgst[1] . . .

Und mit welchem anschaudernden Meisterspiele Ristori-Mirra die ganze Tonleiter blutschänderischer Vaterliebe durchraste bis zu der Stelle, wo sie ihre Mutter glücklich preist, sie um die Seligkeit beneidend, an des Vaters Seite doch mindestens — sterben zu können[2]; und den Vater nun endlich die Ahnung wie ein Blitz erleuchtet; sie aber den Blitz durch die Spitze des im Nu dem Vater entrissenen Schwertes in ihre Brust einschlagen und schmettern liess, und wie sie dann mit einem Büschel Cochenille-Flocken das hervorstürzende Blut ad oculos zur Schau brachte — die Blutschande gleichsam, versichtbart als eine Handvoll Cochenillwolle; und wie sie, trotz all diesen Wundern der Schauspielkunst, in ganz Deutschland mit der Mirra eher den Eindruck des Grausens und Abscheus, als tragische Mitleids- und Furchtgefühle erregte, bis auf einen einzigen Berliner Zuschauer, der wie ein beim Anblick von Cochenillwolle gereizter Puter gegen Jeden grimmig losfuhr, und versuchsweise, in „Essays" mindestens auf Jeden loshackte, den Alfieri's Mirra abstiess und nicht begeisterte. Wer sich dessen noch lebhaft erinnert, der wird es dem Aussprecher obiger Ansicht nicht verdenken, wenn er, bei einer unausweichlichen Wahl zwischen Alfieri's Mirra und jenem Puter, doch noch lieber nach letzterem versuchsweise greifen würde.

Mit Alfieri's zwei letzten und reichsten Trauerspielen, die er „Kinder Einer Geburt"[3] nennt, und deren Helden der ältere und jüngere Brutus, beschliessen auch wir unsere geschichtlich-kritischen Studien über die Tragödien des jedenfalls bedeutendsten und merkwürdigsten Tragikers der Italiener.

---

1) Ch' esser non puote altro che oscura fiamma,
Quella cui tanto ascondi.

2) almen concesso
A lei sarà . . . di morire . . . al tuo fianco.

3) concepite insieme o nate, direi, ad un parto.

## Bruto Primo.

Junius Brutus, oder der ältere Brutus (E. R. 251), der Actionsheld zweier tragischen Ereignisse: der Lucretia-Katastrophe und der durch ihn bewirkten Hinrichtung seiner beiden Söhne, und, infolge dieser zwei furchtbaren Familien-Katastrophen, aus deren Schoosse der mächtigste Freistaat der alten Welt hervorgegangen, zweimaliger Befreier des Vaterlandes und Gründer der römischen Republik, war schon von Roms grösstem tragischen Dichter, Lucius Attius[1]) (geb. 518 d. St.) zum Mittelpunkt und Helden einer römischen Prätexta erkoren worden, mit Lucretia's Selbstmord als tragischem Grundmotive. Die strenge Geschlossenheit der attischen Tragödie, des Vorbildes der römischen Tragiker, insbesondere des Attius, gestattete nur Ein katastrophisches Hauptmoment als Grundlage einer einzigen dramatischen Handlung. Auf diesem Kunstgesetze beruht auch des Aeschylos trilogische Gliederung, die Sophokles für die noch jetzt gültige Form des Einzeldrama's aufgab, nicht immer zum Vortheil der griechischen Vergeltungstragik, und selbst nicht ohne Verletzung ihrer strengeinheitlichen Kunstform, wie von uns, bezüglich des Ajas z. B., gezeigt worden.[2]) Die classisch-französische, an dem griechischen Einheitsschema mit orthodoxem Formalismus festhaltende Tragödie musste daher vor der Verknüpfung des Lucretia-Motives mit dem der Hinrichtung von Junius Brutus' Söhnen zu einer Einzeltragödie zurückscheuen, cane pejus et angue; um so schreckhafter zurückscheuen, als ihr, in der Eigenschaft einer Hoftragik, nicht die Genugthuung der tragischen Idee am Herzen lag, sondern die Befriedigung des innerlich frivolen, gegen jene Idee feindlich gestimmten, der ästhetischen Wollust (Hedone) nur als einem feinern Kunst- und Geisteskitzel fröhnenden, einzig nur erotisch anregbaren Geschmackes, der selbst die grossen Aufopferungsantriebe lediglich als Reiz und Würze solchen Genusses zu kosten vermag; des Theatergeschmackes einer verderbten, raffinirten, für die grundwesentlich ethisch-staatliche Freiheitstragik der Griechen völlig abgestumpften und verständnisslosen Hofwelt. Eine Verschmelzung beider Katastrophenmotive, des Lucretia-Selbstmordes und der schaudervoll-erhabenen, dem Vaterherzen

1) Gesch. d. Dram. II. S. 341. — 2) Gesch. d. Dram. I. S. 363 f.

des Junius Brutus zum Heile des Befreiungswerkes abgezwungenen Aufopferung seiner Söhne — die Verschmelzung dieser beiden Katastrophenmotive zu Einer Junius-Brutus-Tragödie ist nur nach der Poetik der sogenannten romantischen, richtiger germanischen Tragödie zu bewirken, welche, hinausschreitend über das bloss ethisch-staatliche, im antiken Sinn demokratische, d. h. freibürgerlich aristokratische Drama, eine allumfassende, freimenschliche, wahrhaft volksherrliche und volksgewaltige, auf das Endziel der Geschichtsbewegung hindeutende und mit allen Kunstmitteln der eingreifendsten Katharsis tragisch hervorzuläuternde Culturidee entwickelt. Kaum möchte die Geschichte des griechisch-römischen Alterthums einen, solchem Process und solcher Behandlung günstigeren Tragödienstoff darbieten, als die Lucretia-Brutus-Katastrophe mit der Virginia-Katastrophe als Tüpfelchen auf's I. Schwerlich aber auch einen Stoff für ein politisch-tragisches Befreiungsdrama darbieten, dessen poetische Bewältigung und Durchdringung zu einem einzigen aus der Totalität der gegenseitigen Ergänzungsidee entspringenden tragischen Gesammteindruck, trotz der Doppelwurzel einer zwiefachen Katastrophe, eine grössere Gestaltungskraft bedingen würde, als dieser; und schwerlich einen Stoff, wo die Herausläuterung jenes kathartischen Culturgedankens, ohne dem Charakter der Zeit, der Personen und ihrem geschichtlichen Bewusstseyn Gewalt anzuthun, ein tieferes poetisches Kunstverständniss, und eine grössere Meisterschaft in Architektonik und Beleuchtung erheischen möchte, als die Lucretia-Brutus-Fabel. Wie mächtig jene Erfüllungsidee der grossen geschichtlichen Arbeit; jene Culturidee einer letztgültigen allumfassenden Befreiung der Menschheit in diesem Stoffe, wenn auch unbewusst den handelnden Personen, und gleichsam naturkeimkräftig treibt und gährt: das zeigt die stufenweise Entwickelung des Freiheitsgedankens; beginnend mit Junius Brutus' freiwilliger Selbstentwürdigung zum verstellten Hausnarren (fatuus) und Knechte des Tarquinius mit der Busenabsicht der Vaterlandsbefreiung, — das römische Volk selber gleichsam als Brutus; abwartend in verhüllter Geduld den Zeitigungspunkt des im Stillen fortreifenden Befreiungsplanes, und abwerfend mit der Narren- und Knechtesmaske zugleich das Tyrannenjoch. Bedroht und gefährdet das Freiheitswerk im Schoosse der eigenen Familie — tödtlich bedroht — und durch Wen ge-

rettet? Durch einen Sclaven: den Sclaven Vindex oder Vindicius, den „Rächer“-Frohnknecht, dessen Verschwörungsanzeige das Brutus-Werk, die römische Republik, in der zwölften Stunde vor dem Zusammenbruch bewahrte, und dem Consul, Junius Brutus, das Beil in die Hand legte, um die Gefahr in der Wurzel seines eigenen Hauses zu fällen. Und wie bei der Grundsteinlegung des Capitols ein unversehrtes Menschenhaupt ausgegraben wurde; eine Vorbedeutung, dass Rom zum Haupte der Welt bestimmt sey: so konnte nun Junius Brutus, Dank dem Sclaven Vindex, die Köpfe seiner beiden Söhne in das Fundament seines Freiheitsbaues senken, als Wahrzeichen der befestigten Dauer seines Werkes. Im Sclaven Vindex, dem Arbeiterknecht, als thatsächlichen Befreier Roms und Retter von Brutus' Befreiungswerke, in ihm gipfelt der geschichtliche, und tragisch-kathartische Gedanke einer Lucretia-Brutus-Tragödie; derart aber, dass aus der blossen Composition, Gliederung und Führung der möglichst treu historischen Handlung — wie sie gedrängt bei Livius [1]; ausführlich und mit grossem politischen Verstande bei Dionysius v. Halicarnassus [2] sich findet — dass aus der objectiven Entfaltung des Drama's, ohne jeglichen directen Fingerzeig, in dem Geiste des Zuschauers eine Ahnung von jener tiefsten und umfassendsten Zweckidee der geschichtlichen Befreiungsarbeit auftauche. Parallel mit diesem Heilsmomente durchläuft das entgegengesetzte, ihm feindselige Unterdrückungs- und Ausbeutungsmoment seine Phasen, in Gestalt einer oligarchisch-tyrannischen Jungadelsherrschaft, deren Lebenselement der zügellose, die Volksrechte verabscheuende und das allbindende Gesetz mit Füssen tretende Uebermuth; eine Jungadelsherrschaft, die die Befreiungsarbeit der Völker und ihrer Voranschreiter durch die Geschichtsentwickelung begleitet und mit Schwert- und Spornhieben immer wieder zu zerstören sich beeifert; die noch heutzutag als Junkerregiment die Wirthschaft der Tarquinier, mehr oder weniger frech und offen, fortsetzt mit je einem Tarquinius Superbus als Oberjunker. Diese geschichtliche Bedeutung des Junkerthums erscheint in dem römischen Jungadelsgeschlecht zur Zeit des Junius Brutus so vorbildlich entschieden ausgeprägt, dass der römische Geschichtsschreiber,

1) Lib. I. c. 58 ff. II. c. 1—8. — 2) IV, 2. V, 3.

Titus Livius, sich darüber äussert, wie kaum ein jetztlebender Historiker von freiem Blick und pragmatischem, aus dem innern Gehalte der Geschichtsbewegung heraus urtheilendem Geiste kennzeichnender die Sippschaft schildern würde: „Es befanden sich unter den jungen Römern einige Jünglinge, und zwar nicht von niedriger Herkunft, deren Ausschweifung im Königthum ungebundener gewesen war — Altersgenossen und gute Freunde der jungen Tarquinier, gewohnt, nach königlicher Sitte zu leben. Diese Ungebundenheit suchten sie jetzt noch, da Aller Rechte gleich waren, und beklagten sich unter einander darüber, dass die Freiheit Anderer sich in ihre Sclaverei verwandelt habe. „Ein König, sagten sie, sey doch eine Person, bei welcher man erlangen könne, wo Unrecht nöthig sey; bei ihm finde sich Gnade, finde sich Wohlthat; er könne zürnen und verzeihen; er wisse zwischen Freund und Feind einen Unterschied zu machen; Gesetze seyen ein taubes, unerbittliches Ding, wohlthätiger und besser für einen Schwachen, als für einen Mächtigen; sie gestatten keine Nachsicht und Verzeihung, wenn man die Schranken überschritten habe.“ [1]) . . . Dieses zur Wiederaufrichtung der Willkürherrschaft auf den Trümmern der gesetzesstarken bürgerlichen Freiheit verschworene Junkerthum einerseits, und Junius Brutus' in Gemeinschaft mit dem Sclaven Vindex zum Abschluss gebrachte Rettungs- und Befreiungsthat: das sind die beiden Angelpunkte einer im historischen Geiste entworfenen Brutus-Tragödie; im Vergleich mit welcher alle zeither gedichteten, uns bekannten Tragödien dieses Stoffes, — namentlich diejenigen, welche die Lucretia-Katastrophe mit der Hinrichtung von Brutus' Söhnen verflechten, — als Klassenschülerarbeit erscheinen, mochten sie

1) Erant in Romana juventute adolescentes aliquot, nec ii tenui loco orti, quorum in regno libido solutior fuerat, aequales sodalesque adolescentium Tarquiniorum, assueti more regio vivere, eam tum aequato jure omnium licentiam quaerentes, libertatem aliorum in suam vertisse servitutem inter se conquerebantur, regem hominem esse, a quo impetres, ubi jus, ubi injuria opus sit; esse gratiae locum, esse beneficio; et irasci et ignoscere posse; inter amicum atque inimicum discrimen nosse; leges rem surdam, inexorabilem esse, salubriorem melioremque inopi quam potenti: nihil laxamenti nec veniae habere, si modum excesseris; periculosum esse in tot humanis erroribus sola innocentia vivere. II. c. 3.

auch von den Lehrern der Klasse gedichtet seyn. Allein selbst eine im angedeuteten Sinne noch so historisch tief durchdachte und kunstreich durchgeführte Junius Brutus-Tragödie bliebe gleichwohl nur das Skelet zu einer solchen, ohne das tragische Pathos, ohne den leidenschaftlichen Seelenausdruck, ohne die herzdurchdringende Gemüthswärme der geschichtlichen Personen, diese eigentliche Seele des tragischen Genies. Funken von letzterem finden wir in einer einzigen Brutus-Tragödie, und seltsam genug, in einer vom Hofetikettenstyl: in Voltaire's „Brutus.“ Kümmerliche Funken freilich, aus dem Aschenhäufchen der erotischen Hoftragik herausgeblasen; nicht wie sie dem Herzen einer von ihrer Idee durchglühten Brutus-Tragödie entsprühen; doch aber tragische Liebesfunken, welche zu den glänzendsten gehören, die ein höfischer Fuchsschwanz dem Pechkuchen der Etiketten-Tragik jemals entlockte, oder Amor's Pfeilspitze auf dem drehfertigen, „blutigen Schleifstein“ (cote cruenta) von sich spritzte.

Beiderlei Arten von Funken trat Alfieri mit zornig stampfenden Füssen aus.[1]) Den schranzenden Fuchsschwanz strich der hochadelige Tragiker dem „Plebejer“ Voltaire an, und die Liebesfunken, die von Amors blutigem Schleifstein in Voltaire's „Brutus“ mittenhineinsprühen, machte der gräfliche Feuerspeier von Tyrannentragödien dem Plebejer dadurch wett, dass er Schleifstein sammt Pfeil und Schleifer aus seiner Junius-Brutus-Tragödie hinauswarf — woran er gut that — aber auch alles, was Frauenzimmer heisst, daraus verjagte, mit Ausnahme von Lucretia's L e i c h e, die sein B r u t o, den noch von ihrem Blute rauchenden Dolch in der Hand[2]), auf den Marktplatz tragen lässt, um das Volk zur Empörung und zur Zerfleischung des ruchlosen Ehrenschänders, Sesto, aufzureizen.[3]) Alfieri's Bruto Primo umfasst also den Zeitraum eines ganzen Jahres, was die Tragödie von vornherein in den Augen der französisch-classischen Poetik, deren

1) s. o. S. 315 f.

2) Che dell' amato sangue
Gronda pur anco. I. sc. 1.

3) a brani
Lacerato da voi quel Sesto infame,
Violator, sacrilego, tiranno.

dramatisches Schema Alfieri im Wesentlichen adoptire, als ein Ungeheuer erscheinen lässt, mit einem Weiberkopf, und dazu dem Kopf einer Frauenleiche, auf einem Rosshalse, der ein Jahr braucht, um in den Fischschwanz einer doppelten Hinrichtung auszulaufen, bei welcher das römische Gemeinvolk und das Publicum Lucretia's im ersten Act ausgestellte Leiche längst verwunden und zu den Todten geworfen hat. Jene Leichenschau hatte also nur einen im Interesse der Exposition beabsichtigten Aufregungszweck, der noch mehr auf das Publicum als auf das römische Volk gemünzt scheinen muss. Die Lucretia-Katastrophe ist demnach hier lediglich als Schaustück, Tumult- und Lärmact dem tragischen Hauptmotive vorgeschoben; die Expositions-Manier des Shakspeare-Drama's in ganz äusserlicher, roher Weise dem classisch-französischen Schema angeflickt. Da empfiehlt sich in ihrer classischen Correctheit und Würde Voltaire's Exposition ungleich günstiger, die den Empfang von Porsenna's Abgesandten, ‚Arons', vor dem römischen Senat auf dem Capitol zur Schau stellt, und mit gemessenem Togaschritt sogleich, der Horazischen Poetik gemäss, in medias res, will sagen in den Liebeshandel zwischen Junius Brutus' Sohn ‚Titus' und des verjagten Tarquinius' Tochter, ‚Tullie', hineinschreitet.

Was bringt des Bruto Primo zweiter Act? Athemlos in siegesheisser Eile meldet Tiberio — Bruto's Heldensohn bei Alfieri, wie ‚Titus' der Liebesheldsohn von Voltaire's ‚Brutus' — seinem Vater, dass er mit einem Häuflein Getreuer einen von Ardea zur Ueberrumpelung des aufständischen Roms aus König Tarquinius' Heere herangesprengten Reitertrupp bei der „Porta Carmentale" zurückgeschlagen. Das geschah hinter dem Rücken der Geschichte, aber mit gutem dramatischen Grunde: um dem Opfer der Katastrophe einen heldischen Anstrich zu geben; sollte dadurch auch sein Uebertritt auf die Seite der Tarquinier in der Luft zu schweben kommen. Der Zweck: dass die heldenmüthige und doch zuletzt umgarnte und bis zum Verrathe an Vaterland und Vater verführte Bürgertugend des für die Freiheit Roms nicht minder als sein Vater begeisterten Jünglings die Rührung verstärke [1]), wird dieser Zweck auch sicher erreicht, wenn der

1) Quanto più l'uno e l'altro (Tiberio e Tito) commoveranno e parran

Beweggrund des Verrathes ins Haltlose geräth? Wir wollen abwarten, fürchten aber schon im voraus: Tiberio's Verrath an seinem eigenen Charakter, als eines Freiheitshelden, möchte die Preisgebung dieser Freiheit, aus kindlicher Liebe für seinen Vater, den er durch seine Unterschrift zu retten glaubt, um so unverantwortlicher erscheinen lassen, und der Sympathie und Rührung zu seinen Gunsten einen gefährlichen Stoss versetzen. Auch Voltaire's „Titus" ist ein Siegesheld; aber ruhmsüchtiger, als freiheitsliebend, französischer als römisch, und dennoch zuletzt, nach einem der berserkerlichsten combats du coeur zwischen seiner Liebe zu Tarquinius' Tochter und seinem Abscheu vor Tarquin, ein Verräther aus Liebesschwäche — vermöchte ein solcher Sohn des Brutus unter dem Beil des Vaters nur eine Thräne zu entlocken für sich und seinen Vater? Verrath an Vater, Freiheit und Vaterland aus Liebesleidenschaft wäscht keine Thräne ab; warum sollte sich der Zuschauer in Unkosten setzen, und diese Thräne vergiessen? Sein Mitleid für eine verlorene Sache in Anspruch nehmen? Trotzdem bewegt Voltaire's Katastrophe ungleich stärker als Alfieri's. Warum? Weil Voltaire diesen an Genie, poetischem Gefühl, Wirkungsverständniss und sprachlichem Zauber weit übertrifft; weil Voltaire doch wenigstens das dramatische Genie besitzt: einen groben Kunstfehler durch poetische Sophistik zu bemänteln; so viel dramatisches Genie besitzt, um über den Mangel oder die Fraglichkeit desselben durch stylistische Blendwerke zu täuschen.

Alfieri's zweiter Act führt, unmittelbar nach Tito's Sieg über Tarquin's Reitertrupp, den Mamilio, als Tarquin's Friedensunterhändler, ein, mit dem Oelzweig in der einen, und mit der umfassendsten Amnestie in der andern Hand. Beides wird von Bruto, im Namen des Volkes, das seine Zustimmung aus dem Munde eines Statisten dazwischenschreit, zurückgewiesen mit Gründen, die erst ein Jahr später der geschichtliche Brutus bei Dion. Halicarn., entwickelt. Dagegen spricht Alfieri's Bruto zu Gunsten der Ausfolge der königlichen Güter und Habe, während der geschichtliche Brutus gerade das Gegentheil befürwortet [1],

---

poco rei, tanto maggiore verra ad essere la compassione per essi e per Bruto. — 1) Dion. Halic. V, 1. 11.

und später sogar das Vermögen des Tarquinius dem Volke zur Plünderung preisgab.[1] Doch mag dem Dichter jeder günstige Zug, mit dem er seinen Helden, selbst auf Kosten der Geschichte, ausstattet, als sein Vorzug angerechnet werden, wenn die Verschönerung dem Helden nur wirklich zugute kommt. Eine Grossmuthsthat gegen den Feind schadet einem Bruto keinenfalls, der seine eigenen Söhne, als Begünstiger dieses verabscheuten Feindes, tödten lässt. Voltaire's zweiter Act geht in den Sondirungen des Etruskischen Gesandten Arons auf, und dessen Intriguen mit dem Römer Messala, behufs Gewinnung von Brutus' Söhnen für die Sache des Tarquinius. Ein derartiger Act kann günstigen Falles dramatisch spannen; zur tragischen Wirkung trägt er wenig bei; um so weniger, da er den Titus durch dessen Leidenschaft für Tarquinius' Tochter, und dessen Groll gegen den Senat, schon halb im Sacke hat.

Diese Verführungsversuche betreibt Alfieri's Gesandter, Mamilio, ganz allein und verwendet dazu den dritten Act. Seine Lockpfeife ist auch Liebe; da aber Alfieri als Italiener seine Tragödie zu einem ausschliesslichen Jünglingsharem angelegt hat, lockt Mamilio zunächst den Tiberio mit dessen Jünglingsfreundschaft für König Tarquinius' Sohn, Aronte. Tiberio kann nur den Freundschaftswunsch äussern, dass Aronte kein Tarquinier wäre; helfen aber kann er nicht[2], auch nicht hindern, dass Mamilio, laut Beschluss von Senat und Consuln, die Stadt verlasse. Tito tritt hinzu. Mamilio lässt ein Wort von einer Verschwörung in Rom gegen die neue Ordnung fallen, und nennt einige aus den patricischen Geschlechtern, die bereits gewonnen wären. Die Verschwörung sey schon so weit gediehen, dass er kein Bedenken trage, davon zu sprechen, in der Absicht: sie, Tito und Tiberio, und wo möglich auch ihren Vater zu retten.[3] Das

1) Liv. II, 5.

2) Dirai .. ch'ei sol non merta
Di nascer figlio di Tarquinio; e ch'io,
Memore ancor dell' amistade nostra,
Sento del suo destin pietà non poca.
Nulla per lui poss' io.

3) Per voi salvar; e per salvare a un tempo
Ov' ei pur voglia, il vostro padre istesso.

Verführungsmotiv ist Alfieri's Erfindung, die vorerst bei Tito so wenig anschlägt, dass er seinem Bruder, Tiberio, den Ränkestifter Mamilio übergiebt, um ihn im Hause der ihnen befreundeten Vitellier bewachen zu lassen, bis ihr Vater, Bruto, wieder zur Stadt zurückgekehrt. Mamilio hat inzwischen schon eine neue Schlinge gedreht: die Vitellier seyen mitverwickelt in der Verschwörung, und zeigt ihnen die Liste mit dem Bedeuten:

> Wenn Liebe für den Vater,
> Für Rom ihr hegt und für mich selbst, so könnt
> Nur ihr Rom retten, euch und euern Vater.[1])

Die verblüfften Brüder fragen: „Wie so?" „Wenn sie ihren Namen auf die Liste setzen"[2]), meint Mamilio. Held Tiberio in voller Angst:

> O Himmel, Vater, wir
> Und Vaterland verrathen? . . .[3])

Wie grün muss man sich die beiden Brüder denken, um es für wahrscheinlich zu halten, dass die Söhne eines Brutus sich die papierne Schlinge, eine Verschwörerliste, so ohne Weiteres über die Köpfe werfen lassen! Und aus Besorgniss, aus Furcht um den Vater, einen Junius Brutus! Diesen Vater den Tarquiniern preisgeben; Rom, das Vaterland und die erkämpfte Freiheit den Tarquiniern preisgeben, an deren Vertreibung ihr Vater mehr als sein Leben, an die er seine Selbsterniedrigung, die zeitweise Vernichtung seines innern Menschen, seiner Vernunft, seiner Persönlichkeit, gesetzt hatte! Aus Furcht um das Leben eines solchen Vaters beisst zuerst der ältere Sohn Tito auf den Köder an: „Sie könnten die Vermittler der Freundschaft zwischen Tarquinio und Bruto seyn; Stifter eines Bundes seyn, der jetzt allein Rom retten könne! Beisst Tito zuerst mit dem Ausruf an: Das

---

1) se amor vero del padre,
E di Roma vi punge, e di voi stessi;
Voi stessi, e il padre in un salvate, e Roma.
Ciò tutto è in voi.

2) Aggiunti
Di propria mano i nomi vostri a questi,
Fia salvo il tutto.

3) Oh ciel! La patria, il padre
Noi tradirem? . . .

lässt sich hören, in der That[1] . . . beisst der jüngere Bruder, Brutus' Heldensohn, gleich hinterher an, und zwar mit dem Bemerken, weil er als Jüngerer nachbeissen muss in einer so wichtigen Sache.[2])

Tito. Da steht mein Name.
Tiberio. Hier, Mamilio,
Der meine.[3])

Und für diese Burschen sollen wir tragische Rührung empfinden? Wundern höchstens werden wir uns, wenn der Vater mit dem Beil dazwischen fährt, und es nicht bei dem blossen Ruthenschlagen bewundern lässt, nachdem er den „dummen Jungen" den Kopf gewaschen, dass sie sich unterstanden, aus Besorgniss um sein Leben, ihn, als Vater von ein paar solchen Täpsen, öffentlich zu blamiren. Collatino, um die Zeit längst durch Brutus verdrängt, auf seinem Landgute lebend, kommt hier nichts desto weniger als zweiter Consul mit Wache, und lässt, verwundert über die Anwesenheit des noch immer, trotz des gemessensten Befehls, in Rom weilenden Mamilio, die beiden Söhne des Bruto in Ketten legen, weil sie den Ausweisungserlass des Vaters nicht in Vollzug gebracht. Den Mamilio heisst er die Wache vors Thor bringen und ihm den Laufpass geben. Voltaire's Arons zettelt doch mit Messala wie ein gewiegter Envoyé extraordinaire aus Dubois' oder Choiseul's Schule, und setzt seinen zwei grünen Brutussöhnen papierene Ohren auf; zeigt auch darin diplomatischen Tact, dass er von dem jüngern Bruder, dem ‚Tiberinus', gar keine Notiz nimmt, den er ohnehin mit drein bekommt als Zugabe, und der daher in der Tragödie hinter den Coulissen bleibt. Und die treffliche Liebesscene zwischen Titus und Tullie[4]), durch Dialog,

1) ove stromenti siate
Voi d'amistade infra Tarquinio e Bruto;
Nodo, che sol porre or può in salvo Roma.
Tito. Certo, ciò far noi pur potremmo . .

2) Io d'anni
Minor ti sono; in sì importante cosa
Da te partirmi io non vorrei, nè il posso.

3) Tito. Ecco il mio nome.
Tiberio. Ecco, o Mamilio, il mio

4) III, 5.

Gefühlsausdruck, und mit der Handlung verflochtene Herzenskämpfe ausgezeichnet! Tullie überreicht dem Titus einen Brief von ihrem Vater, König Tarquin, der in ihre Vermählung mit Titus willigt, und glaubt ihn durch diese Erfüllung seines, wie ihres innigsten Herzenswunsches, auf den Gipfel des Glückes zu erheben. Ihn aber betrübt und verdüstert das Schreiben, da er, ohne Verrath an Rom, die von König Tarquin gestellte Bedingung: Uebertritt zur Partei des Königs, nicht annehmen kann. Er entscheidet sich daher, wie es einem mannhaften Römerjüngling zukommt, im Verzweiflungskampfe mit seiner Leidenschaft, seine heldenmüthige Erklärung ausläutend mit den Nôtre-Dame-Glocken französischer Alexandriner.[1] Brutus, der keine Ahnung hat von seines Sohnes Liebschaft mit der Königstochter, übergiebt diese dem hetrurischen Gesandten Arons mit der Artigkeit eines alten Cavaliers am Hofe Ludwigs XIV.[2] Dabei erfährt zugleich das Publicum, wie Tullie in Rom geblieben, nachdem sich die verjagte königliche Familie nach Tarquinia in Hetrurien zurückgezogen. In der Verwirrung der Fluchteile hatte sie ihr Vater, König Tarquin, rein vergessen![3] Als Titus von Messala vernimmt: die Ehre und das Glück, das er verschmähe, würde ein Anderer besser zu würdigen verstehen, und dieser Andere sey Titus' jüngerer Bruder, der unsichtbare Tiberinus, der bereit sey, der Tullie Roms Freiheit als Hochzeits-corbeille zu Füssen zu legen: da bekommt Brutus' Heldensohn einen heftigen Anfall

---

1) D'être digne de vous,
Digne encor de moi-meme, à Rome encor fidèle;
Brûlant d'amour pour vous, de combattre pour elle,
D'adorer vos vertus, mais de les imiter;
De vous perdre, madame, et de vous meriter
— — — — — — — —
Apportez-moi pour dot, au lieu du rang des rois,
L'amour de mon pays, et l'amour de mes lois.

2) Le senat vous la rend, seigneur; et c'est à vous
De la remettre aux mains d'un roi et d'un époux.
Der époux ist der König von Ligurien, dem Tullie versprochen war.

3) Brutus (à Tullie) .
— — — — — — — —
Tarquin même en ce temps, prompt à vous oublier, . .
N'a pas même aux Romains redemandé sa fille . . .

von combats du coeur. Der Ringkampf zwischen seiner französisch glühenden Liebesemphase und den Ruhmestrophäen beginnt, womit er das Capitol zu Nutz und Frommen eines undankbaren Senats geschmückt; Titus geht aber auch aus diesem nachträglichen Leidenschaftskampfe zwischen Römerpflicht und französischer Liebespassion als römischer Heldenjüngling, der mit der französischen Ruhmestrompete den Sieg seiner Römertugend verkündet, wenn auch mit einem blauen Auge, davon [1]), und bricht durch das sich vor ihm zuschliessende Thor des dritten Actes, Thorflügel und Pfosten mitnehmend auf den Schultern, wie Simson das Stadtthor von Gasa. Hier ist doch männliche Willenskraft, Kampf und Leidenschaft; dramatische Liebesathletik doch mindestens, wenn keine Liebestragik. Alfieri's zwei Brutussöhne dagegen werden am Schlusse des dritten Acts vom Onkel Collatino wie zwei bei einem Unfug betroffene Schulknaben an den Ohrläppchen nach Hause geführt zu Vater Bruto.

Wie ganz anders würde die Vorführung der beiden Söhne vor ihren Vater im vierten trefflichen Act, dem besten vierten Act, den Alfieri geschrieben, wie ganz anders wirken, wenn jene Unterschrift würdiger, den Personen und der Situation angemessener, wäre motivirt worden. Wenn z. B. — sollte einmal von dem historischen, unseres Erachtens einzig dieser Tragödie entsprechenden und zu tragischer Wirkung gestaltbaren Motive; dem Motive einer tiefen, den ganzen jungen Adel Roms umstrickenden, und selbst bis in Brutus' eigene Familie gedrungenen Tarquinischen Verderbniss, — sollte einmal von diesem Motive, zu Gunsten einer modernen sentimentaleren Rührung, abgewichen werden: konnte z. B. nicht als Schuldmotiv der beiden Söhne ange-

1) Titus. . . . du ciel qui tonne sur ma tête
J'entends la voix qui crie: Arrête, ingrat, arrête!
Tu trahis mon pays . . . Non, Rome! non, Brutus!
Dieux qui me secourez, je suis encor Titus.
La gloire a de mes jours accompagné la course;
Je n'ai point de mon sang déshonoré la source;
Votre victime est pure; et s'il faut qu' aujourd'hui
Titus soit aux forfaits entrainé malgré lui
S'il faut que je succombe au destin qui m' opprime,
Dieux, sauvez les Romains; frappez avant le crime!

nommen werden: der Jüngere, noch an der Schwelle des Jünglingsalters, hätte schon als Knabe an sein Mühmchen, eine Tochter König Tarquin's, sein Herz verloren; wäre schon mit ihr verlobt gewesen, und hätte nun aus ihrem Zufluchtsort in Hetrurien durch den Gesandten, oder sonst wie, ein Briefchen erhalten, worin die Möglichkeit einer Wiederkehr des Königs, ihres Vaters, einer Mitwirkung hiezu von Seite des Geliebten angedeutet wäre. Das Briefchen wäre von dem ältern, strengen Bruder bei dem jüngern gefunden, oder dieser vom ältern beim Beantworten des Briefchens betroffen worden u. dgl. Der ältere hätte, aus Liebe zu dem fast noch knabenhaften Bruder, und in Berücksichtigung der Unschuld desselben, von der ihn eine heftige Scene mit dem armen, bis zur Verzweiflung im Innersten zerschmetterten jüngern Bruder überzeugt hätte — er hätte den Vorfall verschwiegen, und das Briefchen wäre, unmittelbar darauf, bei ihm, dem älteren Bruder, gefunden worden, der nun, um den jüngern, an dem seine ganze Seele hängt, nicht zu verrathen, den Verdacht des Einverständnisses auf sich hätte beruhen lassen, den die verzweiflungsvollen, zu Füssen des Vaters ergossenen Betheuerungen des jüngern Bruders nicht hatten erschüttern können u. s. w.

Doch hiervon abgesehen kann die Scene [1]), wo Tito und Tiberio von Lictoren dem Bruto in Gegenwart des Collatino vorgeführt werden, bewältigend wirken. Die Wechselreden zwischen dem Vater und den beiden Söhnen bewegen sich im edlen pathosvollen Tragödienstyl:

> So seyd ihr denn — ruft Bruto — am Vaterland Verräther,
> Seyd nun nicht mehr des Bruto Söhne; Söhne
> Der schmachverworfenen Tyrannen seyd ihr.[2])

Tito nimmt auf sich dio Schuld des Bruders; als ob er nicht an seiner Unterschrift genug hätte. Der Strafe beuge er den Nacken:

> Die einz'ge, die
> Wir fürchten, und die unerträglich wäre:
> Des Vaters Hass, den Himmel ruf' ich an,

---

1) IV, 3. — 2) Voi, traditori della patria dunque
Siete, non più di Bruto figli omai;
Figli voi de' tiranni infami siete.

Zum Zeugen — diese Strafe, schwör' ich, diese
Verdienet keiner von uns Beiden . . .[1])

Ueber Tito's Aeusserung:

Ich hoffte, mit Tarquin dich zu versöhnen
Durch meine Unterschrift,

fährt Bruto auf:

Den Bruto? Zu
Versöhnen mit Tarquin? Doch sey es — durftest
Eidbrüch'ger, meinthalb du das Vaterland
Verrathen? Schwurt ihr Beide nicht, mit mir
Zusammen eh' zu sterben, als jemals
Uns einem Könige zu unterwerfen?[2])

Tito. Nicht läugn' ich's, nein . . .
Bruto. So seyd ihr denn Verräther,
Meineidige Verräther . . . habt zugleich
Auf diesem Blatt mit eurem Tod . . . besiegelt
Den meinen! . . .
Tito. Weinst du, Vater?

Bei diesen Thränen konnte es ein Junio Bruto bewenden lassen. Das Zerschmelzen in Thränen beim Abschiednehmen von den Söhnen[3]) scheint uns vom Ueberfluss; wirkt aber unzweifel-

---

1) Al par siam degni
Noi d'ogni grave pena: ma la sola,
Che noi temiamo, e che insoffribil fora,
(L'odio paterno) il ciel ne attesto, e giuro,
Che niun di noi la merta.

2) Tito. Io, col firmar, sperava
Render Tarquinio a te più mite . . .
Bruto. A Bruto?
Mite a Bruto Tarquinio? — E s'anco il fosse;
Perfido tu, tradir la patria mai
Dovevi tu per me? Voi forse, or dinanzi,
Voi non giuraste morir meco entrambi,
Pria ch'a niun re mai più sopporci noi?
Tito. Nol niego io, no . . .
Bruto. Spergiuri sete or dunque,
E traditori . . . In questo foglio a un tempo
Firmato avete il morir vostro . . e il mio! . .

3) Zum letztenmal drück' ich euch an die Brust,
Geliebte Söhne . . . Noch vermag ich's . . . Doch

haft auf ein jetziges Publicum mit unwiderstehlicher Gewalt, oder gar ein Publicum von 1788, wo Werther's Leiden, Siegfried's Leiden, Kotzebue's „Leiden der Ortenbergischen Familie" schon geschrieben waren, und Thränenströme niederwälzten von allen Wetterscheiden.

Diesen Vaterthränen kann Voltaire's vierter Act nur die Thränen seines im letzten Entscheidungskampfe mit der Liebesleidenschaft alle Viere von sich streckenden Titus entgegensetzen. Dabei behauptet er gegen Arons und Messala doch steif und fest, dass er Römer bleibe nach wie vor und „einen ewigen Krieg dem Blute schwöre, das er vergöttert." [1]) Und noch in der nächsten Scene, wo er, im Preisringbalgen mit der Liebesleidenschaft, von dieser „untergekriegt", sich wie ein Wurm krümmt und windet, auch da noch schwört er dem Messala hoch und theuer: dass ihm der Kampfpreis von rechtswegen gebühre; dass er nicht daran denke, sein Vaterland zu verrathen. Nur zurückhalten in Rom will er die Geliebte, dem Senat zum Trotz, aber das will er ein für allemal. [2]) Bei diesem verwogenen Schwur stockt der säugenden Wölfin auf dem Capitol die Milch in den ehernen

Das Weinen ... lässt mich nun .. nicht .. sprechen mehr..
Lebt wohl denn, meine Kinder ...
Ch'io per l'ultima volta al sen vi stringa,
Amati figli ... ancora il posso ... il pianto. . .
Dir più omai .. non mi lascia ... Addio ... miei figli...

1) Allez, adroit témoin de mes lâches tendresses,
Allez à vos deux rois (Tarquinius und Porsenna) annoncer mes faiblesses,
Contez à ces tyrans terrassés par mes coups
Que le fils de Brutus a pleuré devant vous.
Mais ajoutez au moins que, parmi tant de larmes,
Malgré vous et Tullie, et ses pleurs et ses charmes,
Vainqueur encor de moi, libre, et toujours Romain,
Je ne suis point soumis par le sang de Tarquin;
Que rien ne me surmonte, et que je jure encore
Une guerre éternelle à ce sang que j'adore.

2) Je suis loin de trahir ma patrie! . . .
— — — — — — —
En dépit du senat, je retiendrai ses pas;
Je prétend que dans Rome elle reste en otage,
Je le veux.

Zitzen. Sie verwünscht ihr Euter, wenn ihr Säugling Romulus diesen Tropfen liebesjämmerlichen Heldentrotzes daraus geschlürft, der nach dritthalbhundert Jahren noch in dem Herzen seines Urenkels so säuerlich gährt und aufstösst; in einem Augenblicke, wo die Schöpfung des ersten Gründers und nun auch des zweiten grössern Neubegründers der ewigen Weltstadt auf dem Spiele steht! Gegen den pathetischen Redeausdruck an sich habe sie nichts einzuwenden. Selbst die cadenzirt pomphaften Alexandriner würde sie sich gefallen lassen; denn am Ende müsse Jeder mit seinen Wölfen heulen: Allein in einer Tragödie, wo nicht Liebesleidenschaft die Triebfeder; vielmehr alle Federkraft sich in eine der grössten und folgereichsten weltgeschichtlichen Befreiungsthaten zusammendrängt, die selbst die Vaterliebe aufsaugt — in einer Junius Brutus-Tragödie, ist solcher liebesritterliche Verzweiflungsfirlefanz ein Schmutzfleck; ein crimen laesae majestatis gegen ihr Wolfsgeblüt und gegen das römische Volk, in dessen Adern es fliesst.

So ungehörig, so beschimpfend — grollt die Wölfin — wie nur das Zupfen am Bart, womit jene Gallier meine ehrwürdigen Senatoren auf ihren elfenbeinernen Stühlen neckten — ein recht gallischer Spass; ein Gallierwitz; ganz so passend, schicklich und am Ort wie Liebesjammer in einer Brutus-Tragödie, worüber man Brutus, Rom und die ungeheuere Katastrophe vergisst. Als nun gar in der Abschiedsscene zwischen Titus und Tullie [1]) die Tragödie selbst, wie Brander's Ratte in Auerbach's Keller, sich gebärdet, und thät gar manchen Aeugstesprung und thät erbärmlich schnaufen, und ha! auf dem letzten Loche pfeift, als hätte sie Lieb im Leibe; und Brutus' Heldensohn, Titus, sich vor der Geliebten selbst verflucht, und sie auffordert ihn zu hassen, weil er mit ihr hochzeiten will unter Verbrechen, Mord und Meineid [2]) — bei diesem Anblick, diesen Worten, erglüht die eherne Wölfin auf ihrer Säule am ganzen Leibe feuerroth, wie Phalaris' Stier,

1) IV, 3.

2) Haissez-moi, fuyez, quittez un malheureux
Qui meurt d'amour pour vous, et déteste ses feux;
Qui va s'unir à Vous sous ces affreux augures,
Parmi les attentats, le meurtre, et les parjures.

und stösst auch, wie dieser, ein dumpfes Heulgebrülle aus. Die glühende Röthe pflanzt sich auf das Gesicht des kleinen Romulus, des Stadtgründer-Säuglings fort, als schlürfe er das Feuer entrüsteter Zornesscham aus dem Euter in vollen Zügen. Was Wunder, wenn selbst Tullie, ob diesem letzten Verzweiflungsversuch eines in den heftigsten Zuckungen um sich schlagenden Liebes-Convulsionairs, auflodert, und ihn in einer vortrefflichen, auch in dramaturgischer Beziehung merkwürdigen und lehrreichen Strafrede scharf ins Gebet nimmt, wegen seines Hin- und Herwüthens zwischen Liebesgerase und einem Wahn von Contrastleidenschaft: von römischer Ehr-, Ruhmes- und Vaterlandsliebe, die bei ihm inbetracht seines Abscheus vor dem Senat, seiner Gleichgültigkeit gegen des Vaters Schaffen und Trachten, seiner Unbekümmerniss um die öffentlichen Zustände, seiner Theilnahmlosigkeit an den verhängnissschwangeren Vorgängen in der Stadt und an den Geschicken seines Volkes, nur grosswortiges Geflunker und hochtönende Phrase seyn kann. Sie hält ihm i h r e Liebesleidenschaft als Beispiel vor, die nicht hin und her fackelt, sondern ungetheilt und unwankend ihr Schicksal über sich nimmt, und mit naturkräftiger Entschiedenheit, wie jede starke und nur dadurch tragische Leidenschaft, ihrer Katastrophe entgegenstürzt. Das Irrlichteliren seiner Herzenskämpfe beruhe auf einem grundfalschen Begriffe von dramatischem Widerstreit, dramatischem Kampf und Gegenkampfe. Nicht zwei verschiedene Pflichten oder Leidenschaften hadern im Innern des tragischen Helden, dessen Gemüthsaufruhr vielmehr nur die äusseren Zerwürfnisse, die Conflicte der sich feindlich bekämpfenden Zwecke in dem Schmerze wiederspiegelt, den seine, ausser allem Zwiespalte mit sich selbst, in sich entschiedene Leidenschaft über den Widerstand empfindet, der sie durchkreuzt. Blind, schicksalvoll und wahllos ist jede wahre Leidenschaft; ihr tragischer, ihr heroischer Charakter ist die unbedingte Pflichtvergessenheit, und dies auch ihre Nemesis. Soll es ein Tugendheld seyn, ein Vorkämpfer der Pflichtidee, der Selbstaufopferung für das allgemeine Heil, für Staat und Volk; soll ein solcher Auserwählter im Kampfe mit einer tragischen Liebesleidenschaft dargestellt, von einem ächten Tragiker dargestellt werden: was gilt's? Ein Tugendliebesheld dieses Schlages wird es mit seinem Herzen nicht anders halten, als jener Mucius

Scaevola, ein Jahr nach Junius Brutus' glorreichem Tode, es mit seiner rechten Hand hielt, die er vor König Porsenna in die Flamme des Feldheerdes steckte und bis auf den Stumpf abschmelzen und verbrennen liess, sodass König Porsenna beim Anblick der erhabenen Entsetzensthat bewundernd zurückschauderte. Ganz so wird ein Tugendliebesheld sein Herz im Feuer einer unheilvollen Liebesleidenschaft verzehren lassen in peinvoller Qual zum Heile seines Vaterlandes, unwankend, unschwankend ohne athletische Zweifelkämpfe zwischen Pflicht und Leidenschaft. Er wird im Gegentheil das Brandopfer seines Herzens für die Freiheit seines Volkes entschlossen und todesmuthig, aber mit dem Erdulden aller Schmerzensqualen bringen, die Hercules auf dem Oeta empfand, unbeschadet seines Heldenthums. Die Unentschiedenheit, der zweifelvolle Zwiespalt zwischen zwei Leidenschaften oder zwei Pflichtengenien, einem guten und einem bösen, machen den tragischen Helden zu Buridan's rathlosem Esel zwischen den zwei Heubündeln. Wenn dessen Unschlüssigkeit, seinem philosophischen Naturell gemäss, eine steife Gemüthsruhe dabei behauptet, während der Held der combats du coeur sich wie ein Wahnsinniger zwischen den beiden Bündeln hin und herwirft, und diese dennoch in statu quo belässt: dieser Unterschied im Verhalten könnte höchstens der Aufstellung einer neuen Species vom Buridan-Esel das Wort reden, und dem zahmen einen wilden zugesellen. Wider solchen dramaturgischen Stachel lässt Tullie ihren Titus löcken, dem Sinne nach mindestens, wenn nicht mit diesen Worten. Wir glauben die merkwürdige, für die französische Poetik höchst bedeutsame, Voltaire's Theorie von den combats du coeur, als dem Kriterium des Tragisch-Dramatischen, über den Haufen stürzende Einwurfsrede seiner Tullie unverkürzt vorlegen zu müssen. Die als Liebesabschiedsdialog schon meisterhafte Scene stempelt der dramaturgische Beischlag zu einer der glänzendsten und gehaltreichsten Liebesscenen in der französischen Tragik.[1]) Den

1) **Tullie.** Ah! c'est trop essuyer tes indignes murmures,
Tes vains engagements, tes plaintes, tes injures;
Je te rends ton amour dont le mien est confus,
Et tes trompeurs serments, pires que tes refus.
Je n'irai point chercher au fond de l'Italie
Ces fatales grandeurs que je te sacrifie

Hauptsatz in seinem dramaturgischen System von seiner eigenen Liebesheldin mit so schlagenden Gegenreden widerlegen lassen, ohne dass der Dramaturg und Dichter des „Brutus“ beim Niederschreiben sich dieser Selbstwiderlegung in Form einer meisterhaft gearbeiteten Liebesabschiedsscene bewusst war — ist eine solche Tragödienscene nicht eine der denkwürdigsten Urkunden der dramatischen Poesie? Wiegt sie nicht die ganze Brutus-Tragödie auf, und verdient sie nicht als kostbarstes Juwel aus der preisgegebenen Tragödie herausgebrochen und allein aufbewahrt zu werden unter den Kleinoden in Melpomene's Schatzhaus? Als Theilglied des IV. Actes einer Brutus-Tragödie aber müsste sie zugleich mit diesem abgewiesen, und hinter den IV. Act von Alfieri's Bruto, namentlich hinter dessen mit dem Charakter und der Bedeutung einer Brutus-Tragödie besser übereinstimmenden Abschiedsscenen zwischen Bruto und seinen zwei Söhnen, zurückgesetzt werden. Wobei jedoch die Ansicht unbenommen bleibt, dass Voltaire's Schwächen, Verstösse und Verirrungen Alfieri's Vorzüge vielleicht trotzdem verdunkeln könnten; dass mehr dramatisch-poetisches Genie dazu gehört, um eine solche, in Bezug aufs Ganze verfehlte, an sich aber musterhafte Liebesabschiedsscene wie die dritte im vierten Act von Voltaire's „Brutus“,

---

Et pleurer loin de Rome, entre les bras d'un roi,
Cet amour malheureux que j'ai senti pour toi.
J'ai reglé mon destin. Romain dont la rudesse
N'affecte de vertu que contre ta maitresse,
Héros pour m' accabler, timide a me servir;
Incertain dans tes voeux, apprends à les remplir.
Tu verras qu'une femme, à tes yeux méprisable,
Dans ses projets, au moins, était inébranlable;
Et, par la fermeté dont ce coeur est armé,
Titus, tu connaîtras comme il t'aurait aimé.
Au pied de ces murs même où regnaient mes ancêtres,
De ces murs que ta main défend contre leurs maîtres,
Où tu m'oses trahir, et m'outrager comme eux,
Où ma foi fut séduite, où tu trompas mes feux,
Je jure à tous les dieux qui vengent les parjures,
Que mon bras, dans mon sang effaçant mes injures,
Plus juste que le tien, mais moins irresolu,
Ingrat, va me punir de t'avoir mal connu;
Et je vais . . .

als zu sämmtlichen fünf Acten der Bruto-Tragödie; ja dass in der Planführung und Anlage auch des IV. Brutus-Actes, hinsichtlich der Aufsparung der letzten Wirkungen, die kunstfertige Hand des Meisters sich verräth; dahingegen der entsprechende Act in Alfieri's Bruto-Tragödie mit dem rührenden Abschied des Vaters von den Söhnen die durch den V. Act zu erregende Spannnung erschlafft, wo nicht aufhebt, und somit diesen selbst mit seiner Alles entscheidenden Katastrophe lähmt. Denn versetzt sich auch Voltaire's Titus, unmittelbar nach jener Trennung von der Geliebten, selbst den Genickfang, wenn er ob des schmählichen Preisgebens der Sache Roms und seines Vaters sich mit der elenden Beschwichtigung tröstet: „Am Ende schwor ich dem Tarquin doch zuerst Treue“ [1]): so schliesst doch Voltaire's IV. Act, in Beziehung auf den V., theatralischer und correcter als Alfieri's, insofern Brutus dort von der Verschwörung der Tarquinisch Gesinnten unterrichtet wird, nicht aber von der Theilnahme seines Sohnes; während Alfieri's Bruto nach dem Abschied von seinen Söhnen am Schluss des IV. Actes mit diesen fertig ist, und er für den V. sich bloss die Thränen abzuwischen, und die Rolle des gerührten Vaters gegen die des Staatsmanns, Consuls und Todesurtheilsprechers zu vertauschen braucht. Und darauf beschränkt sich denn auch Pathos, Handlung und Katastrophe in Alfieri's V. Act. Welchen dramatisch und theatralisch ganz anders bewältigenden Eindruck bewirkt der letzte Act in Voltaire's Brutus, wo der Vater die Betheiligung des Sohnes zuerst erfährt. Und wie erhaben schön, von römischer Vaterrührung wahrhaft erfüllt, wie opferfeierlich und sühnevoll erschütternd ergreifen nicht Brutus' letzte Worte an seinen Sohn. [2]) Auch dies bezeugt die grosse Ueberlegenheit des französischen Tragikers im Vergleich mit dem

---

1) Et Tarquin, après tout, eut mes premiers serments.

2) Lève-toi, triste objet d'horreur et de tendresse,
Lève-toi, cher appui qu' espérait ma vieillesse;
Vient embrasser ton père; il t'a dû condamner;
Mais, s'il n'était Brutus, il t'allait pardonner.
Mes pleurs en te parlant inondent ton visage,
Va, parte à ton supplice au plus mâle courage;
Va, ne t'attendris point, sois plus Romain que moi,
Et que Rome t'admire en se vengeant de toi.

Italiener, dass dieser keinen Sinn, kein Auge und Verständniss für ein culturgeschichtlich so wichtiges Incidenz wie die Verschwörungsanzeige durch den Sclaven Vindex verräth, der bei Alfieri ganz aus dem Spiele bleibt; wogegen ihm Voltaire gleich die erste Scene des V. Actes widmet, wenn sich auch Vindex dabei nur als stumme Person verhält. Endlich vergleiche man den letzten Vers, den Alfieri seinem Bruto, und den Voltaire seinem Brutus in den Mund legt. Bruto: „Ich bin der unglücklichste Mensch, der je geboren ward."

Brutus: Rom ist frei; Das genügt . . .[1])
Lasst uns den Göttern danken!

Bruto secondo.

Die Schlacht bei Philippi war die Austragsschlacht zur Brutus-Tragödie; die tragische Abschluss-Katastrophe zu dem zwischen den beiderseitigen Königslagern der Römer und Hetrurier auf der Junianischen Wiese gelieferten Treffen[2]), wo Junius Brutus und der Tarquinier Aruns im Zweikampfe zu Ross mit gefälltem Speere gegen einander und mit solcher Erbitterung anrannten, „dass, weil keiner seinen Körper zu bedecken gedachte, nur um den Feind zu verwunden — sie mit gegenseitigem Stosse durch den kurzen Rundschild (Parma) einander durchbohrten, und so, an beiden Spiessen steckend, sterbend von den Pferden sanken!"[3]) Das Aufeinanderprallen und -krachen der Geister und ihrer geschichtlichen Principien, verkörpert gleichsam in den zwei Vertretern, dem Volkshelden Junius Brutus und dem prinzlichen Tarquinier-Junker, Aruns. Seltsame Schrulle der Geschichte: die beiden gegnerischen, in ihren Vorkämpfern eingefleischten Principien, Völkern und Fürsten ad oculos aufgespiesst vorzuzeigen, jeder an des Andern Speer! Aber auf der Junianischen Aue umhüllte das dem durchbohrten Herzen des Volkshelden entströmte Blut den Spiess des Tarquiniers so siegesfreudig, so trophäen-

---

1) Brutto. Io sono
L'uom più infelice, che sia stato mai.
Brutus. Rome est libre: il suffit . . .
Rendons grâces aux Dieux!

2) So nennt sie Dion. Halic. (V. 3 2). Aesuvianische Aue heisst sie bei Plut. Vit. Public. c. 13. — 3) Liv. II, 6.

herrlich, wie kein Dictator oder Imperator purpurprächtiger auf dem Triumphwagen nach dem Capitole zog. Ein panischer Schrecken jagte die Tarquinier mit dem hetrurischen Hülfsheer nach Tarquinia zurück. Aus dem Arsischen Walde war die mächtige Stimme des Pan oder Sylvanus erschollen, die den Römern den Sieg zuerkannte. Ach, auf den Schlachtfeldern von Philippi, da überströmte das Herz des zweiten Brutus, des „letzten Römers", das ihm von seinem Schildträger Strato vorgehaltene Kriegsschwert, in das sich der zweite Volks-Freiheitsheld stürzte, der edelste Purpur, der je einen glorreich für das Vaterland und die Freiheit und mit beiden zugleich gefallenen Römer umflossen. Mit Brutus', des letzten Römers, Herzen verblutete auch der Freistaat Rom, dessen mächtig schlagendes, die Purpurströme bis in die äussersten Enden des Weltkörpers treibendes Staatsherz eben das Brutus-Herz war; durchflammt von der Brutus-Seele, dem Geiste seiner Geschichtsgrösse, seiner Majestät, seiner Weltbestimmung. Welcher Riesenfall auf der Wahlstatt von Philippi! Welcher ungeheuere Abschluss der Brutus-Tragödie, mit dem tragischen Sturz der Brutus-Idee und dem Siege des Tarquinierthums im Cäsarismus. Dieser Sturz der Brutus-Idee im römischen Staate, diese Verblutung von Roms demokratisch-aristokratischem Weltherzen in Marcus Brutus', von Strato's Kriegsschwert durchbohrtem Herzen, — diese bildet den tragischen Kern in Shakspeare's „Julius Cäsar"; dessen Held, der tragischen Idee nach, eben Marcus Brutus; der „grosse Cäsar" aber, der Wiederaufrichter, Repräsentant, Feldherr und siegreiche Vorkämpfer des Tarquinierthums, nur der Titelheld ist und desshalb auch, wie kein anderer historischer Charakter bei Shakspeare, nur das allgemeine Gepräge des cäsarisch-ruhmsüchtigen Selbstherrschers, des Tyrannen, des genievollsten und glänzendsten Vertreters des durch ihn zum Siege gelangten Tarquinismus zur Schau trägt. Die Brutus-Idee, Mittelpunkt einer Julius Cäsar-Tragödie; die machtvolle Vereinigung des tragischen Interesses auf Brutus, den Verschwörer und Cäsar-Mörder, und auf sein Endgeschick: das ist einer der Fingerzeige, wohin und nach welchem der beiden politischen, die Weltgeschichte bewegenden Principien: dem Brutus- oder dem Tarquinius-, dem cäsarischen Principe, die Sympathie des grossen Dichterherzens sich neigte. Die Erörterung von Shakspeare's „Julius Cäsar" wird auch

diesen Punkt in's Licht stellen, und darthun, dass dem grössten Tragiker nicht die „victrix causa" gefiel, sondern die „victa Catonis".

Alfieri's Bruto secondo beschäftigt nicht die Verschwörung gegen Cesare: er setzt vielmehr Himmel und Erde in Bewegung, um Cesare für seine politischen Ueberzeugungen zu gewinnen. Nur nachdem er vier ganze Acte auf Cesare eingesprochen und Cicero's Dialog: ‚Brutus seu de claris oratoribus' durch drei bis vier Acte in eine Kette von Dialogen paraphrasirt und ausgesponnen; und noch in der 2. Scene des V. Actes in öffentlicher Senatssitzung verkündet hat: „Cesare habe sich heute aus einem lebenslänglichen Dictator in Rom's ersten und unveränderlichen Bürger umgewandelt. —"[1] Cesare

> Vernichtet seine unrechtmäss'ge
> Gewalt und setzt Rom wieder ein für immer
> In seine Freiheit"[2] —

— und nur nachdem Cesare erklärt hat: Er denke nicht daran, sondern sey im Gegentheil fest entschlossen, den Zug gegen die Parther, den er schon in der 1. Sc. Act I, als Deckmantel seines auf den Umsturz der Republik gerichteten Planes, vorgeschützt, unverzüglich zu unternehmen; — und erst nachdem Bruto, auf diese Erklärung, mit einem Fussfalle vor Cesare den letzten Trumpf seiner Ueberredungskunst erfolglos ausgespielt: nun erst zieht Bruto secondo seinen Dolch, dem sogleich die Dolche der angeblichen, aber durch keine einzige Verschwörungsscene sich als solche beglaubigenden, Verschworenen Bescheid thun. Fragt man, worauf hin Bruto secondo diese in Cesare durch ihn bewirkte Umwandelung aus einem Tyrannen in Rom's „ersten Bürger" vor Volk und Senat verkündet? so ertheilt Scene 2 Act III darüber nicht die mindeste Auskunft, wo Cesare Bruto's stärksten Bekehrungsversuch — das Meisterstück seiner Beredt-

---

1) poichè Cesare oggi
Di dittator perpetuo ch' egli era,
Perpetuo e primo cittadin si è fatto.

2) Il suo poter non giusto
Cesare annulla, e in libertà per sempre
Roma ei ripone.

samkeit — mit der Eröffnung durchbricht: „Du bist mein leiblicher Sohn“ [1]), „O komm', Sohn, an meine Brust!“ [2]) und die Kindschaft durch einen eigenhändigen Brief von Bruto's Mutter Servilia beurkundend, den Cesare unmittelbar vor der Schlacht bei Pharsalia auf dem Wahlfeld erhalten. Die väterliche Umarmung behält sich Bruto vor, bis er in Cesare auch den Vater Rom's umarmen würde. [3]) Er beschwört als Sohn den Vater, nachzugeben.

> Unnatürlich Undankbarer . . .
> Was willst du denn beginnen?

fragt Cesare.

> Retten Rom,
> Wo nicht, mit ihm zu Grunde geh'n [4]) . . .

ruft Bruto gross, ohne seinen Vater Cesare im mindesten zu beirren, der ihm vielmehr rundweg erklärt:

> Verschmähst als Sohn du, alles
> Mit mir zu theilen, sollst am nächsten Tage
> Du deinen Herrn in mir erblicken. [5])

Die enthüllte Vaterschaft ändert also an der Sachlage nichts. Vater und Sohn prallen wieder auseinander. Bruto's Beredtsamkeit ist am Ende ihres Lateins, wie der von Scene 2 Act III erhoffte Aufschluss über Bruto's Zuversicht, inbetreff Cesare's Umwandlung aus einem Dictator im Uebergangswege durch das Stadium eines natürlichen Vaters in einen unnatürlichen Vater des Vaterlands, mit seinem Latein zu Ende ist. Bruto muss es seinen Freunden Cimbro und Cassio Sc. 2 Act. IV selbst

---

1) Tu nasci
Vero mio figlio.

2) Ah! vieni
Figlio, al mio seno.

3) se in te di Roma a un tempo
Ei non abbraccia il padre.

4) Cesare. Ingrato . . . snaturato . . .
Che far vuoi dunque?
Bruto. O salvar Roma io voglio,
O perir seco.

5) se, qual figlio, sdegni
Meco divider tutto; al dì novello,
Signor mi avrai.

zugestehen, dass er bei Cesare nichts ausgerichtet. Auf Cimbro's Frage: „Was er mit seiner langen Unterredung bei dem Dictator bewirkt habe?" entgegnet Bruto:

Ich? . . . Nichts
Für Rom.[1])

Ihn schaudert vor der Sohnschaft. Er müsse nun diesen Schandfleck mit seinem für Rom vergossenen Blute rein waschen.[2]) Cimbro vermischt seine Thränen mit Bruto's. Cassio versichert, Bruto sey „der erste der Römer"[3]), der Geschichte in's Gesicht, die ihn den „letzten" nennt. Also auch diese Scene giebt uns nicht nur keinen Aufschluss über Bruto's friedliche, Cesare's Bekehrung proclamirende Verkündung; die Scene weiss auch nichts von einer Verschwörung; so wenig wie ihre Vorgängerinnen in den drei ersten Acten. Der Bescheid, den Bruto in der nächsten Scene aus dem Munde des von Cesare an ihn abgeschickten Antonio auf die Frage erhält:

Ist Cesare bereit,
Am nächsten Tag in öffentlicher Sitzung
Der Dictatur für immer zu entsagen?[4])

Antonio's Bescheid hierauf:

Folgt Cäsar mir, und handelt wie es Rom frommt:
So schickt er keinen andern Boten mehr
An Bruto, als den Lictor mit dem Beil[5]) —

ist auch nicht dazu angethan, ein Licht über die Angelegenheit aufzustecken. Es bleibt demnach nur die Vermuthung übrig:

---

1) Io? . . . nulla
Per Roma.

2) Orribil macchia inaspettata io trovo
Nel mio sangue, a lavarla, io tutto il deggio
Versar per Roma.

3) Ah! dei Romani il primo
Davver sei tu.

4) È presto
Cesare, al dì novello, in pien senato,
A rinunziar la dittatura?

5) Se a me credesse, e all' utile di Roma,
Cesare omai, messo ei non altro a Bruto
Dovria mandar, che coi littor le scuri.

Jene Umwandlungs-Declaration bei offener Rathsversammlung sey nur ein rhetorischer Ueberrumplungs-Kunstgriff von Seiten Bruto's gewesen, um Cesare die aufgeredete Umwandlung als Strick über die Hörner zu werfen. Der rednerische Kunstgriff schlug fehl: da schlägt Bruto selbst eine Volte und nimmt die bei Cesare misslungene Umwandelung an sich selber vor, und verwandelt sich, wie in dem letzten Act einer Fiaba von Gozzi sich irgend ein verwünschter Märchenheld entzaubert, — plötzlich aus einem kunstreichen Rhetor in einen Verschwörer, Tyrannentödter und Vatermörder; schwingt den Dolch und entreisst dem von 30 improvisirten Dolchstichen getroffenen Cesare mit dem Leben die Allerweltsfrage: „Auch du, mein Sohn Brutus?“ [1]) Kaum hat aber Bruto den geschichtlich vorschriftsmässigen Dolchstich versetzt und die Phrase dem sterbenden Cesare entlockt, schlägt er auch gleich wieder in Cicero's ‚Brutus seu de claris oratoribus‘, um, und wendet sich als solcher an das verblüffte Volk, den Popolo, und hält dem Cesare eine Leichenrede, die Ugoni der berühmten Rede des Antonius an Cäsar's Leiche in Shakspeare's Julius Cäsar weit vorzieht, mit Berufung auf Alfieri's eigene Worte in dessen Selbstgutachten: „Die dem todten Cäsar gehaltene Lobrede scheint mir im Munde des Brutus weit grossartiger und tragischer, als die ekelhaften und niedrigen Schmeicheleien im Munde eines Antonius. Ganz ausserordentlich aber möchte gerade in dem Augenblicke eine solche Lobrede erschüttern, wo sich Bruto vor dem Volke zu gleicher Zeit als Mörder und Sohn Cesare's erklärt.“ [2]) Diese Selbstlobrede Alfieri's an der Leiche seiner Bruto-secundo-Tragödie hat mehr Löcher aufzuweisen, als Cäsar's Mantel, dem wir jene allbewunderte Rede des Antonius verdanken, worin der Dichter des Bruto secondo nur widerwärtige und niedrige Schmeicheleien findet. Ein Vatermörder aus dem Stegreif nach frischer That sollte mit pathetischen Redensarten

1) Figlio . . . e tu pure? . . .

2) Gli elogi del morto Cesare nella bocca di Bruto pajono a me più grandi e più tragici assai, che non le smaccate e vili adulazioni nella bocca d'Antonio. E massimamente forse commovere potrà a quell' instante, in cui Bruto si dichiara al popolo ad un tempo stesso e l'uccisore ed il figlio di Cesare. Parere, p. 313.

einen grossen tragischen Eindruck hervorbringen? Ein Freiheitsheld, der das Stück hindurch nichts that als grosssprecherische Redeübungen halten? Ein Freiheitsheld, der sich zum Tyrannenmörder erst durch Cäsar's Vaterschaftserklärung pressen lässt, bloss zu dem Zwecke, um an der Leiche eine pathetische Lobrede zu halten? Wenn etwas „smaccato" ist, abgeschmackt und ekelhaft ist, so ist es die Leichenrede eines Bruto, der die Tragödie selbst todtspricht und zur Leiche redet. Wie ungleich zweckmässiger und fruchtender für seine Kunst hätte der Dichter des zweiten und des ersten Bruto seinen wiederholten Aufenthalt in England benutzen können, wenn er, statt Pferde- und Weiberstudien, Shakspeare-Studien eifrig betrieben. Er würde entweder einen besseren Bruto secondo, oder noch besser, gar keinen gedichtet; möglicherweise wohl gar den am Schlusse des Bruto secondo, des Schlusssteins seiner tragischen Dichtungen, angefügten Abschied (Licenza) von dem Kothurn [1]), gleich am Ausgange seiner tragischen Laufbahn angebracht haben. Alfieri's Abschied im „Parere" von seinen Tragödien mit einem der Leichenrede des Antonius in's Gesicht geschleuderten „smaccato e vile" fordert uns zu diesem Abschied von seinen Tragödien heraus, der ohne das „smaccato" vielleicht ein stummer, und in der objectiven Zergliederung der Tragödien latent geblieben wäre: Das verwünschte „smaccato!" —

Doch reicht unser Groll nicht über ihr Grab hinaus. Wir bringen ihnen vielmehr ein Manenopfer dar von Honig und Milch in dem aufrichtigen Lobe, das wir einem in den letzten Jahren seines Lebens von Alfieri gedichteten und erst nach seinem Tode herausgegebenen Drama [2]),

Abéle,

mit kritischer Pietät zollen. Ueber den Gattungstitel ‚Tramelogedia', ist oben bereits gesprochen worden. [3]) In der Vorrede

1) Senno m' impon, ch' io qui (se il pur calzai)
Dal piè mi scinga l'italo coturno,
E giuri a me di nol più assumer mai.
Vernunft heischt hier — trug ich ihn je zum Segen —
Auszieh'n den italienischen Kothurn
Und schwören, nie ihn wieder anzulegen.

2) Opere Postume di V. Alfieri I. 1. II. Londra 1804. T. 1 enthält: Abéle und Le due Alcesti di Euripide. T. II. Die Commedie. — 3) S. 246.

sucht Alfieri die grammatisch und etymologisch unhaltbare Bezeichnung zu rechtfertigen, was ihm nicht so gut gelingt, als die Darlegung seiner Absicht bei dieser, wie er meint, von ihm geschaffenen neuen Art von melodramatischen Schauspielen. Er bezweckte nämlich, zur Hebung und Läuterung des bei seinen Landsleuten abgestumpften Geschmackes und Interesses an der Tragödie, eine Mittelform zn erfinden, welche das Melische oder musikalisch wunderhafte Element mit dem tragischen derart verbände, dass letzteres gleichwohl überwöge, und Grundton und Stimmung des Drama's abgäbe. [1]) Wie immer die Vertheilung dieser beiden Mischelemente geschehen möchte, so müsse doch der 5. Act rein tragisch gehalten werden, ohne jegliche Beimischung von opernhafter Verzierung. Die Schlusswirkung müsse eine rein tragische bleiben. [2]) Der opernhafte Beischmack dürfe nur, wie der Honig am Rande des Arzneiglases Kindern die Arznei verhüllt, dazu dienen, um gleichermaassen den für's Tragische eklen Geschmack seiner Landsleute mit demselben allmählich zu befreunden, bis sie es rein und unvermischt geniessen lernten. [3]) Ein pädagogisch-therapeutischer Zweck also, kein eigentlicher Kunstzweck, oder doch kein Zweck, welcher ein eigenthümliches Kunstgenre begründet, und ein solches Drama zum Kunstwerke weihen könnte. Da scheinen uns die beiden Bestandtheile doch noch inniger und kunstmässiger zu einheitlicher Wirkung in dem Melodrama des Metastasio vermischt; ungerechnet den seltsamen Versuch: eine Uebergangsform behufs Ausbildnng des Geschmackes an der reinen Tragödie, zu schaffen, nachdem derselbe Tramelogediker mit zwei Dutzend solcher reinen Tragödien seine Landsleute ein

1) Dovrebbe poi usare una somma avvertenza nel distribuire l'episodico maraviglioso, che è la parte musicale, in tal maniera ch' egli venisse a servire all' effetto della tragedia senza guastarlo, ed anzi accrescendolo quanto sarà possibile. E parimente, nella parte tragica dovrebbe far sì, che ancorch' ella ricevesse alcuna influenza dalla parte episodica e maravigliosa, venisse nondimeno a dominarla in tal guisa, che nessuno ponga in dubbio il primato della parte tragica su la parte musicale. (Pref. p. 13.) — 2) — il termine deve esserne tragedia assoluta. — 3) — ne averrà che gli uditori stimando d'esser venuti all' opera, si saranno, per così dire, senza avvedersene ingojata la tragedia; ma questa cogli orli del vaso inzuccherati, come appunto si dà la salute e la vita agli infermi fanciulli.

Menschenalter hindurch in Bewegung gesetzt hatte, und in der Absicht zu schaffen, dass sein neuerfundenes Genre, die Tramelogedia, sobald diese ihren Zweck erfüllt hat, als Mohr, der seine Schuldigkeit gethan, den Laufpass erhalte, mit andern Worten: „Die Tramelogedia unter die monströsen und amphibischen Geburten zu verweisen.“ [1])

Eine Mischgeburt als Missgeburt ist allerdings ein misslich Ding, und seines Taufnamens würdig. Dess unbeschadet ist der Abéle, der ausserdem noch eine Mischgeburt aus der mittelalterlichen Mysterie und der Metastasio-Oper, oder aus der schon modernisirten Mysterie, wie Giamb. Andreini's „Adamo“ [2]), und dem Melodramma darstellt — unseres Dafürhaltens das poetisch werthvollste unter sämmtlichen Stücken Alfieri's, seine berühmtesten Tragödien nicht ausgeschlossen, denen sie an Kunstwerth sogar vorzuziehen seyn möchte, trotz der geständlich provisorischen Geltung und des dilettantenhaften Mangels an kunstabsichtlicher Durchdringung des Natürlichen mit dem Uebernatürlichen; eine Verschmelzung, welche längst vor Erfindung der Tramelogedien in Dramen wie Shakspeare's „Sturm“, „Sommernachtstraum“ u. a., diesen Mysterien der poetisch-dramatischen Idee, zu Stande kam.

Schliesslich empfiehlt der tyrannenmörderische Tragiker seine Tramelogédia, der kostspieligen Ausstattung wegen, die das Genre bedinge, der fürstlichen Municençz, auf die festlichen Veranlassungen hinweisend, für welche sein tramelogedisches Genre sich ganz besonders eignen dürfte: „Irgend eine Vermählung fürstlicher Personen, eine Krönung, ein glorreicher Friedensabschluss u. dgl. m.“ [3]) Kurzum Festlichkeiten, denen die zu dem Zwecke angestellten Hofpoeten, Apostolo Zeno und Metastasio, ihr melodramatisches Genie widmeten, was der republikanische Tragiker-Conte dem Metastasio so schwer anrechnete, und wesswegen er

1) — essendo ben certo in me stesso, che in breve poi la sana e schielta tragedia ne farebbe piena giustizia, col sottentrare essa in suo luogo, e sbandire la tramelogedia fra i parti mostruosi ed anfibj. — 2) Gesch. d. Dram. V. S. 740. VI, 1. S. 19 ff. — 3) Un qualche matrimonio di Principi, una coronazione, una pace gloriosa, o qual altra di simili feste, potrebbe forse prestar l'occasione di tentare per amor di novità la rappresentazione d'una tramelogédia con la necessaria sua pompa. a. a. O. S. 17.

diesen so tief als Fürstenknecht verachtete, dass er den greisen Hofdichter, während seiner Anwesenheit in Wien, keines Besuches würdigte. Ob Alfieri, wenn sein tramelogedisches Genre Glück gemacht, wenn er seine noch im Plane gehabten fünf Tramelogedie zum Abele hinzu gedichtet hätte, ob Alfieri eine ihm angebotene Anstellung als Hoftramelogediker schlechterdings würde zurückgewiesen haben — Schreiber dieses möchte nicht der literarhistorische Scävola seyn, der die Hand dafür in's Feuer steckte. Uns dient Alfieri's Tramelogedia nur als ein Beweis mehr, dass der italienische Genius hinsichtlich der dramatischen Poesie vorzugsweise auf das Melodramma, auf die Oper angewiesen ist, seine Erfindung und seine eigentliche Sphäre in der dramatischen Kunst. In dieser Ansicht konnten uns Alfieri's Schlussworte zu seiner ‚Prefazione' eher stärken, als irre machen: „Viel zu verschieden ist die Frucht dieser beiden Schauspielarten (Oper und Tragödie), als dass eine Nation von gesunder Anlage beide mit einander dürfte wetteifern lassen: Die Oper entnervt und entwürdigt die Geister; die Tragödie erhebt, erweitert und kräftigt sie. Möchte daher die Tramelogédia ihrestheils diese nothwendige und nnschätzbare Veränderung vorbereiten, wodurch die Italiener aus ihrer weibisch-verweichlichten Oper sich zur männlichen Tragödie emporraffen, und zu gleicher Zeit aus ihrer politischen Nichtigkeit zur Würde einer wahren Nation sich erheben könnten." [1]) Sollte die Stumme von Portici, sollte Rossini's, von R. Wagner, dem Bayerischen Hysel der grössten Tonkünstler, todtgeschlagener Wilhelm Tell hiezu nicht mindestens so viel beigetragen haben, wie Alfieri's und Niccolini's Tragödien? —

Die Spielpersonen theilt der Dichter, seinem Genre gemäss, in „phantastische Personen" (allegorische), und „tragische Personen" [2]), historisch-biblische. Stimmung und Grundfarbe der

1) Troppo è diverso il frutto di questi due spettacoli, perchè mai una sana Nazione si lasci tra essi gareggiare del pari: l'opera, gli animi snerva e degrada; la tragedia gli inalza, ingrandisce, e corrobora. Possa dunque la tramelogedia preparare in parte questo necessario e prezioso congiamento, per cui gl' Italiani dalla loro effeminatissima opera alla virile tragedia salendo, dalla nullità loro politica alla dignità di vera Nazione a un tempo stesso s'innalzino. — 2) Personaggi fantastici; Personaggi tragici.

Dichtung ist biblisch, idyllisch-patriarchialisch, nach Milton's Vorbild; von Byron's sogenannter „Mysterie Cain“ so unvergleichbar verschieden, dass beide Cain-Stücke als Widerspiele einander ausschliessen. Was hätte auch diese geckenhafte Selbstsatanisirung und Gottesschmähung aus stinkeitler Selbstvergötterung mit der naiven Bibelidylle zu schaffen? Byron's Cain ist ein solcher dandymässig eingeteufelter, zum stutzerhaften Gotteslästerer modisch aufgeschniegelter Lord Byron, dass „Lucifer“ völlig überflüssig erscheint, und neben Cain nur die Rolle eines Jockey oder Groom in Höllenlivré spielt. Auch an unserer Geschichte werden die Phasen nicht gleichgültig vorübergehen dürfen, welche die Gotteslästerung oder -Läugnung in den drei letzten Jahrhunderten durchlief. Die zweite Hälfte des 17. Jahrh. erleuchtete der Atheismus in theologisch-literarischer; die zweite Hälfte des 18. Jahrh. in encyklopädisch-schöngeistiger Form. Als lyrischer Modetitanismus trat er in den ersten Decennien des 19. Jahrh. auf mit Lord Byron, um durch schmähsüchtiges Verlästern Gottes und lyrische Persiflage der Weltvernunft und sittlichen Weltordnung Gott den Schöpfer hinauszuschelten und zu fluchen aus seiner eigenen Schöpfung, wie man sonst den Teufel durch Fluchgeschrei zu verjagen glaubte, oder wie der griechische Volksaberglaube das dämonische Scheusal, die Empuse, durch Verwünschungen und Verfluchungen verscheuchte. Die in lyrisch weltschmerzlicher Maske verkappte Gottlosigkeit im ersten Drittel unseres Jahrhunderts erschien in Gestalt des als blasirter junger Lord wieder auferstandenen Youngismus, welcher aus dem Schminktopf der „Nachtgedanken“ die Schminke nahm, womit er sich vor dem Toilettenspiegel das Cainszeichen an die Stirne malte. Um es zum kosmetischen Brandmark mit enkaustischen Farben unvergänglich zu ätzen, tupfte er den Schminkpinsel flüchtig in den Flammenauswurf, den der in Ketten unter dem Feuerinselberg St. Helena sich wälzende Dämon der Revolution, wie jener Erdriese unter dem Aetna, dem Himmel ins Gesicht spie. Hierauf nahm der lyrische Cain-Dandysmus die Gestalt eines der Schule entlaufenen Strassenjungen an, der den lieben Herrgott für seinesgleichen hielt und sich mit ihm, wie ein Strassenjunge mit dem andern, herumbalgte. Die Welt war ihm ein bunter Spielball, den er mit der Narrenpritsche schlagen und werfen könne zu seinem Zeit-

vertreib; und die Leute sah er von oben herunter für Affenfänger an, die er, wie jener auf Pfefferbäumen lebende Harlekinaffe (Semnopithecus Nemaeus) mit Pfefferbüscheln, in Koth, seinen eigenen, eingewickelt, bewarf; schmutzig, geil und boshaft, wie ein Affe. Bis endlich aus dieser Uebergangsform in der zweiten Hälfte des gegenwärtigen Jahrhunderts das gotteslästerliche Cainthum, zum vollkommenen Affen entwickelt, als Repräsentant der neuesten Naturwissenschaft, die Haar auf den Zähnen hat: als Grossaffe Hanuman, hervorging, der unsern Herrgott, den Schöpfer der Welten und auch der Affen, wie Cain den Abel, ohne Weiteres todtschlug, sich als Herrn der Welt proclamirte, und Carl Vogt als seinen Vogt und Stellvertreter in der Schweiz bestellte. Hanuman ist gross, und Carl Vogt sein Prophet. In der Cain-Mysterie, die dieser jüngsten Phase entspräche, in der Tramelopithecogedia des 19. Jahrhunderts, könnte nur ein Gorilla oder Menschaffe — der Verdränger des Gottmenschen — als Cain auftreten. Vielleicht findet unsere Geschichte, wenn sie in diese Zeitepoche eintritt, die besagte Cain-Mysterie schon gedichtet, die ihr dann Veranlassung bieten würde, das Darwin'sche Gesetz auch auf die Entwickelungsgeschichte des Drama's anzuwenden, wie dies bereits in Bezug auf andere Forschungsgebiete und Disciplinen geschehen: auf dem Felde der Sprachwissenschaft z. B. in höchst sinnreicher Weise vom Prager Professor, Herrn Aug. Schleicher.[1]) Ist denn Cain, der erste Brudermörder, der erste Gotteslästerer und -Verleugner, nicht auch der erste Städtegründer, Erfinder der Handwerke, Künste und Wissenschaften? mithin als solcher nicht auch der wirkliche Vater der Cultur? Des Entwickelungsfortschritts und der Entwickelungstheorie par excellence: der Darwin'schen Lehre von der Entstehung der Arten, und der Entstehung der Entartung der Naturwissenschaft zum Cainthum einer in ihren Folgerungen Bruder- und gottesmörderischsten, Gott- und geistlosesten Theorie der Schöpfung, der natur- und weltgeschichtlichen Entwickelung? Einem Cainthum, das in dem Bruder, im „Kampfe ums Daseyn", nicht bloss einen gottgläubigen Abel, das in ihm den Gottesglauben selbst erschlug, den Glauben, d. h. die innigste, keines Beweises bedürfende Got-

1) „Die Darwin'sche Theorie und die Sprachwissenschaft." (1863.)

teskenntniss, den Glauben an einen die Entwickelungen in Natur- und Menschenleben beseelenden und erfüllenden Schöpfergeist erschlug! Denn ohne diesen Geist ist Darwin's Entwickelung — der Nachweis bleibt dem geeigneten Orte vorbehalten — ist Darwin's Entwickelung nur eine zufällige, vom wüsten Ungefähr als Naturspiel geheckte, sinn-, ziel- und zwecklose, in die aschgraue Ewigkeit fortwuchernde, den Abelmord durch Cain ins Unendliche zu einer verzweiflungsvoll mörderisch langweiligen unabsehbaren Kette von Brudermorden fortspinnende, freiwillige Zeugung, welche die Welt, die Natur- und Menschengeschichte zu einem ungeheuren, Himmel und Erde umfassenden Spucknapf voll Sägespähnen macht, worin Myriaden Flöhe von selbst entstehen, und die stärkern die schwächern Bruderflöhe auffressen, so dass zuletzt durch „natürliche Züchtung" und „Auswahl" nur das stärkste Brudermördergeschlecht überbleibt, das sich im Kampf ums Daseyn im Spucknapf — ein beneidenswerthes Daseyn! — gegenseitig auffrisst, und wie jener Drache in der Edda, die Kampfesstärke sämmtlicher vertilgten Geschlechter in sich vereinigt und fortpflanzt. Das ist eine Welt, das ist deine Welt, Charles Darwin! Das schaudervollste, gedankenlos wüsteste Cainthum in der höchsten Ausbildung und Entwickelung, worin ein mordgieriger Spukgeist wüthet, ein Vitzliputzli-Blutgeist, mit dem verglichen die höllischen Mächte, die gleich im Beginn von Alfieri's „Abéle" zur Anstiftung des ersten Brudermordes sich versammeln und berathen: Lucifero, Belzebù, Mammona, Astarotte, Il Peccato (die Sünde), L'Invidia (die Neidsucht), La Morte, mitsammt dem Coro di Demonj (Chor von Dämonen), — arme Teufel sind, die zu ihrem Vergnügen einen kleinen Höllenspass veranstalten.

Peccato ist zurückgekehrt aus der Oberwelt in den Königspalast des Lucifero, und stattet Bericht dem Höllenfürsten ab von dem Zustande, worin er, Peccato, die Adamsfamilie, nach dem Sündenfalle gefunden. Trotz dem Sündenfall verachte der Mensch die Macht Lucifer's und treibe seinen Spott mit der Hölle.[1]

---

1) Il tuo poter a scherno,
A dileggio lo inferno
Dall 'uom si tiene.

Auf Lucifero's Frage, ob Peccato denn machtlos gegen dieses handvoll Menschenpack? antwortet Peccato: Jedem Einzelnen in Adam's Familie stehe ein geflügelter Bote des ewigen Schöpfers als Schirmengel zur Seite.[1]) Lucifero befiehlt sämmtliche Höllenschaaren mit der infernalischen Trompetta zu berufen. Der Höllenchor singt ein im dämonischen Charakter gehaltenes, in gutem Höllenstyl geschriebenes, durch Wortmalerei ausgezeichnetes Lied.[2]) Einzelne Stimmen rufen aus dem Chor verschiedene Teufel und Dämonen auf, wie den Belzebù mit dem Flammenschwert. Der Coro zusammen ruft die schwarzen Engel auf, dass sie aus ihrem trägen Schlaf sich erheben.[3]) Eine Einzelstimme entbietet Mammona (Mammon), dem sich die Höllenschaaren neigen sollen. Lucifero lässt seinen Sendboten, den Peccato, die idyllische Lebensweise von Adam's Familie in Terzinen berichten. Ueber das friedsame häusliche Glück bricht Coro in Wuthgeschrei aus: oh rabbia! oh vista! und schimpft die Menschenkinder „niedrig stinkiges Gewürm."[4]) Peccato klagt: die Boten Gottes hätten mit Flammenschwertern seine Pfeile von der Brust der Söhne und Eltern abgewehrt. Vergebens habe er ihnen den Trank der Zwietracht tausendfältig gemischt.[5]) Belzebù meint, Peccato sey der Aufgabe nicht gewachsen.

---

1) Di ciascun uomo, stassi al fianco sempre
Un dei celesti messeggieri alati
Dell' eterno Fattore.

2) Voi, che in bitume sepolti vi siete
Tra zolfi bolentissimi;
E voi, che tra fierissimi
Muggigiti, latráti,
Ruggiti, ululati
De' tanti nostri
Orrendi mostri
Lagrimosi rabbiosi vivete.

Die Muster zu diesen Höllenbreughel-Styl konnte Alfieri in der Neapolitanischen Groteskoper finden. s. Gesch. d. Dram. VI, 1. S. 279 f.

3) Coro. Dal letargo, su, su, risvegliativi,
Angeli neri.

4) Vil verme fetido.

5) Indarno in somma la bevanda amara
Di Discordia lor mesco in guise mille. . .

Die Hölle müsse eine „grössere Pest“ als Vertreter emporsenden, der ihnen lockendere Lieder vorpfeife.[1]) Coro citirt den „blassen Neid“ (L'Invidia pallida) mit den eiskalten Nattern. Eine Stimme ruft die Zwietracht (Discordia) auf, mit dem Chorrefrain:

Geh hin, dem Himmel zum Spotte,
Den heitern Tag der Menschenrotte
Dort oben zu verdunkeln.[2])

Dämon Astarotte erwartet vom Neid schöne Resultate, doch müsse sie der Tod begleiten. Coro fordert den Tod (Morte) auf, emporzusteigen auf die Oberwelt. Morte begrüsst den Aufruf mit bereitwilligem Gegenruf. Lucifero giebt der Mutter (Morte) und der Tochter (Invidia) Verhaltungsregeln in Octaven mit auf die Reise, die ihnen gute Dienste leisten sollen:

Hüllt Beide das euch eigne Trüb' und Fahle
In einen falschen, schmeichlerischen Schein.
Du, mit den Nattern, lass im Jugendstrahle
Das Antlitz schau'n, den Busen rund und fein.
Du, mit der Hippe, birg das Haupt, das kahle,
In Frauentracht, und auch dein nackt Gebein —
Ich selber folg' mit meinem Sohn euch gerne
Hinauf zur Oberwelt in ein'ger Ferne.[3])

Als Schlussrefrain des Actes bringt Coro dem Höllenkönig ein Hoch aus: Es lebe der grossmüthige König der Hölle![4])

---

1) — mandar si dovea —
Peste maggior con lusinghieri carmi

2) Vanne, del cielo a scorno,
Lassù il sereno giorno
Ad offuscar.

3) Entrambe intanto lo squallor natío
Ammantate or di falso e blando aspetto:
Tu, dai serpenti, un giovenil tuo brio
Fingi, e in somma beltade un molle petto:
Tu, della falce, le ignuda ossa e il rio
Tuo ceffo appiatta in matronale assetto;
Madre e figlia partite. Io voi da presso
Seguo lassù, col mio figliuolo, io stesso.

4) Viva il magnanimo
D'Inferno Re!

Der zweite Act führt uns in Adam's Hütte. Das Ehepaar erwartet die Heimkehr der beiden Söhne, da sich die Sonne schon zur Rüste neige. Eva betrachtet sich als die Schuldursache und Urheberin der mühseligen Tagesarbeit, die ihr Vergehen den Söhnen aufgebürdet. Adamo beschwört sie mit zärtlichen Bitten, solchen Selbstvorwürfen keinen Eingang in ihr Herz zu gestatten. Jetzt gilt es, ein Paradies durch Arbeit zu verdienen. [1]) Schöner, hoffnungsreicher, bedeutsamer Zuspruch! Die Färbung des Zwiegesprächs unseres ersten Elternpaars ist nicht in Darwin'sch — Vogt'scher Manier den Gesässfarben gewisser Vierhänder abgelauscht, sondern Milton's reizender Palette entlehnt, bis auf Einen Zug, der bei einer so ursprünglichen Naturmutter befremden konnte. „Doch sag mir", fragt Eva ihren Gatten:

> Ein gewisses,
> Ich weiss nicht welch' unheimlich düstres Zeichen,
> Als sey's ein Blutgewölk — scheint nicht auch dir
> Ein solches Cain's Brauen aufgedrückt? [2])

Das Cainszeichen, womit Gott, infolge des Brudermordes, die Stirne des Verbrechers gezeichnet, erblickt jetzt schon die Mutter? In ahnender Vorschau? Oder wie? Der verständige Adamo sieht nichts dergleichen, und ermahnt die Mutter, beide Söhne mit gleicher Liebe zu hegen.

Das Bruderpaar ist heimgekehrt. Caino mit Abel's Lieblingslamme auf der Schulter. Adamo spricht sein glückseliges Vatergefühl über die zärtliche Eintracht der Brüder aus. Inzwischen bereitet Eva das Abendbrot. Der Vater spricht den Segen. Eva hat den Söhnen ein köstliches Gericht bereitet; ein Gebäck aus Mehl und Milch, das dem Abele wunderlieblich schmeckt. Caino überlässt ihm den ganzen Kuchen. Eva thut Einspruch: Caino arbeite weit mehr auf dem Felde; ihm gebühre auch das grössere Stück.

---

1) La speme
Di un Paradiso meritar con l'opre.

2) Or dimmi; un certo
Non so qual tetro inesplicabil segno
Come se fosse una nube di sangue
Non ti sembr' egli pur tra ciglio e ciglio
Veder scolpito di Caino in fronte?

Caino: Es mundet besser mir wenn ihm ich's gebe,
Als wenn ich's selbst genösse. . .[1]

Adamo entscheidet, dass Abelino (Abelchen, nicht mit Abellino zu verwechseln!) den ersten bayerschen Kugelhupf oder Dampfnudel behalte, und giebt dem Caino als Ersatz eine saftige Pfundbirne, die beide Hände füllt.[2] Der gutmüthige Caino will auch von der Birne ein Stückchen dem Abele abgeben. Eva neckt das Leckermaul, das nichts ausschlage.[3] Abele:

Ich? Ich gehorch' ihm stets, wie einem Vater.[4]

Welche hübsche einfache, urväterliche Hausidylle! Hätte Alfieri doch mehr solcher tramelogedischen Scenen gedichtet. Mit Vergnügen würden wir ihm dafür ein halbes Dutzend seiner Tragedie erlassen haben. Man möchte glauben, hier zum erstenmal bei Alfieri poetisch einfache Naturlaute zu vernehmen, die durch die harte, stachlichte Schale seines strengen Herzens brechen. Adamo segnet in den beiden Söhnen die Stützen seines Alters. Abele fragt, was es mit diesem Alter für eine Bewandtniss habe, von dem er so oft sprechen höre. Der Vater erklärt es ihm durch eine Rose, die er des Morgens aufblühen sah, und am Abend welken finde.

Abele. O Himmel!
So kommt der Tag denn, wo ich überall
Euch suchen und nie und nirgendwo
Euch, meine guten Eltern, finden werde?
Adamo. Er zwingt zu Thränen mich mit diesem seinem
Unschuld'gen Sprechen. Ach! was thaten wir,
Geliebte Eva! Was nur thaten wir?[5]

---

1) Più che in mangiarlo io stesso, assai più godo
Nel darlo a lui.

2) La si riempie ambe le mani quasi.

3) Oh! mira
Ghiottarello: mai cosa ei non rifiuta.

4) Io? gli obbedisco in tutto, come a padre.

5) Abele. Oh cielo! e verrà giorno,
Ch'io cercherovvi, e che in nessuna parte
Non troverò i miei buoni genitori,
Mai più?
Adamo. Mi sforza al pianto (oimè!) con questo

Tief bekümmert schickt er die betrübten Kinder zu Bette. Nie sollen sie von seiner Schuld erfahren. Mit der Flehbitte zum allmächtigen Vater: „lass stets dein Auge wachen über uns!“ [1]) schliesst der zweite Act.

Das erste Eltern- und erste Brüderpaar liegen im Schlummer versenkt. Ihr Lager ist von Nachtgeistern umringt, schlimmer als Vampyr, Alp und Drude: Lucifero, Peccato, Neid, Tod, Dämonen aller Art. Ihr himmlischen Schaaren, steht der Urfamilie bei! Heran ihr guten Geister alle! Es ist Gefahr im Verzug. Hört nur, was die abscheulichen Dämonen singen: „Vergiftet“ — rufen sie einander zu — „zerstöret, vernichtet jede Menschenfreude. Alles vergangene Gut wandle sich heut in Leid, und was entsteht, bewein' er in Ewigkeit.“ [2])

Hier diese Schlange nag' sein Herz in Stücke [3]),

wispert der Neid, und hält dem Caino die Natter an die Brust.

Das junge Blut behagt mir,
Schlaf nur, schlafe gut.
Morgen schlürf ich all dein Blut — [4])

faucht Tod den Knaben an, den Abel. Die Opfer sind gezeichnet. Lucifero heisst die Kleinen von den Seinen sich zurückziehen; doch stets gerüstet rings um diese Schwelle schweifen. [5])

Caino fährt von seinem Lager empor; aus seinem Selbstgespräche vernimmt man schon die Schlange des Neides zischeln, die ihn ins Herz gestochen; sieht man schon den giftigen Geifer

---

Suo innocente parlare. Ah! che mai femmo,
Eva mia; che mai femmo?

1) Deh, su noi l'occhio tuo sempre mai vigli!

2) Coro di Demonj: Invidia, Morte, all' uomo ogni diletto
Affoscate, troncate, sbarbate:
Ogni suo ben passato oggi si stempre;
E qual ci nasce, abbia onde pianger sempre.

3) — Questa mia serpe, e gliel rosicchj a spicchj.

4) Piace a me la gioventù:
Dormi, dormi pur tu;
Doman tuo sangue tutto io mi berrò.

5) Sgombriamo, or sì; ma armati
Sempre aggiriamci a queste soglio intorno.

von seiner Zunge träufeln, den ihm die Schlangenzunge ins Blut geflösst. Er ist zum erstenmal neidisch auf die Vorliebe der Eltern für Abele. Ihm, Caino, bürde man jede Arbeit auf:

> Wozu, Caino, weilst du
> Hier unter diesem feindlichen Geschlecht? . . .
> Komm du, mein harter Spaten, mein Genosse!
> Mit dir bewehrt, fürcht' ich kein wildes Thier.[1])

Er ahnt nicht, mit welchem Blute der Spaten noch vor Abend gefärbt seyn wird! Die Teufelsschlange! Im Paradiese hat sie den Tod ins Menschenherz gehaucht; in Adam's Hütte diese Nacht den Mord. Was ist aus dir über Nacht geworden, gutmüthiger Caino! Das hat der Alfieri gut gekartet, dass man auch über dich eine Thräne weinen kann. Byron's Cain, dem möchte man mit seiner Haue Eins auf den Schädel, das Brutnest der abscheulichsten Gotteslästerungen, versetzen.

Adamo erwacht und vermisst Caino mit Schrecken. Schon aufs Feld gegangen? Ohne Abele? Er fordert Eva auf, mit ihm den heimlich Entwichenen aufzusuchen. Abele erzählt den Eltern einen Schreckenstraum, den er gehabt: Er wollte in einer dunklen Grotte aus einer kühlen Quellfluth schöpfen; ein Ungeheuer taucht ihm aus den Wellen entgegen, er stürzt hin vor Todesschrecken, ruft nach Caino. Dieser hört ihn nicht. Doch er, Abele, hört in der Todesohnmacht die auseinanderstiebenden Lämmer ängstlich blöcken, und ein wildes Thier hinter ihnen herschnauben.

Adamo fühlt eine Herzensbeklemmung, eine Seelenangst, wie er noch nie empfunden. Eva zeigt auf eine glühende Wolke, weiss aber nicht, dass Lucifero in dieser Wolke Verderben brütet. Abéle enteilt, um den Bruder aufzusuchen. In seiner Gemüthsbedrängniss richtet Adam ein brünstiges Gebet an Gott. Gottes „Stimme" antwortet unter Blitz und Donner, nicht aber wie der biblische Gott, sondern wie ein Gott aus der griechischen Mythologie, der ihn auf „das unwiderrufliche Gesetz des Schick-

---

1) A che più stai, Caino,
Fra questa a te nemica gente?
Vieni, o tu, dura marra, a me ne vieni
Compagna tu; fera nessuna io temo,
Di te munito . . .

sals“ verweist, „das euere Geschicke gebieterisch lenkt.“ [1]) Muss Adamo Solches aus dem Munde Jehova's hören, der ihn nach seinem Ebenbilde geformt? Ach! das Heidenschicksal, das ist ja eben der Teufel, der Dämon, der Lucifer, der gegen alle Gottes- und Menschenvernunft ins Blinde hineinwüthet. Einen Balsamtropfen giesst der Engelchor in's Herz unseres Urvaters, der ihm zahllose Nachkommenschaft verspricht. Aber ach! eine Einzelstimme kündet wieder von unvermeidlichem Geschick, doch mit dem Troste, dass es nur der schwarze Prüfstein für das reine Gold der Tugend, die Alles überwinde, und die schwarze Felsklippe sey, an welcher des Menschen leichter Sinn und sein Färge, der Stolz, zerschelle.[2]) Hierauf lenkt „Gottes Stimme“ wieder aus dem Heidnischen ins Biblische ein:

> Doch was es immer sey, so fliesst doch nur
> Geschick aus ew'gem Rath.[3])

Adamo ermahnt die Genossin sich in Demuth und Thränen dem Willen Gottes zu unterwerfen; doch aber jetzt die Kinder aufzusuchen, was ihnen weder Gott noch das Geschick verwehre.[4]) Die Maus, die sich der Frosch an's Bein gebunden, fährt eben so gut, wie das Fatum mit Jehova an Eine Ruderbank geschmiedet.

Lucifero äfft den Abele, unsichtbar ihm voranschreitend auf offenem Felde, mit Caino's nachgeahmter Stimme. Neid und Tod (Invidia, Morte) lauern wie Buschklepper dem Caino auf.

---

1) ma irrevocabil legge
Vuol che al Destin ti pieghi
Che i casi vostri imperioso regge.

2) Avverso, ei (il Destin) fia la cote
A cui si aguzzi l'oro
Della virtù, che incontro a tutto puote;
Prospero, ei fia lo scoglio,
Contro il qual romper denno
Il lieve umano senno,
E il suo usato nocchier, l'umano orgoglio.

3) Qual ch' ei sia dunque, il destin vostro emana
D'alto consiglio eterno.

4) Ma i nostri figli abandonnare intanto
Noi non dobbiamo, ah no: ciò non comanda
Nè Dio mai, nè il Destino.

Dieser lässt in einem Selbstgespräche das eingesogene Schlangengift des Neides aus der Bisswunde sickern, in Aeusserungen über die Vorliebe, die sein jüngerer Bruder Abele bei den Eltern und bei Gott geniesse. Hierauf erfährt Caino durch Invidia zuerst von einem Paradiese, woraus sein Vater Adamo vertrieben wurde, und kaut an dem Verdruss, dass ihm dies der Vater verschwiegen. Invidia lockt ihn mit allen Schmeichelreizen und mit den Genüssen des Paradieses, wohin sie ihn führen wolle, so zwingend, dass er sich förmlich in sie verliebt: „Ihre Schönheit, ihr süsses Sprechen, wie er es noch nie vernommen, Alles an ihr erregt und bewältigt ihn. Nur die Scheu, die Seinigen zu verlassen, und mit ihr ein müssiges Wohlleben zu führen, halte ihn ab, ihr zu folgen.“ [1]) Invidia versteht es, Halbwillige zu kirren, so vortrefflich, wie die Wassernixe des „Fischers.“ Halb zog sie ihn, halb sank er hin. Gut, sagt sie, willst du dich ferner placken und plagen, mir recht. Was du verschmähst, wird ein Anderer geniessen, und lässt in diesem Andern hinter dem halbgelüfteten Schleier der Neid- und Eifersucht seinen Bruder Abele erkennen, dem sein Vater Alles inbetreff des Paradieses erzählt habe, was er ihm, Caino, verschwiegen.

Caino: O Wuth, nun fällt der dichte Nebel mir
Von den umwölkten Augen.[2])

Er überliefert Leib und Seele der Dämonin. Sie fordert ihre Mutter auf (Morte), dem Holden gleich hier ein Pröbchen der Freuden zu geben, die seiner in ihrem Paradiese harren. Es erscheinen sofort Tänzer und Tänzerinnen, aus dem Ballet Satanella, die ihn mit Tanz und Gesang berücken, wie Mephistopheles' „luftige zarte Jungen“ den schlummernden Faust, oder wie die schlüpfrigen Nonnengespensterchen Robert den Teufel.

1) . . . . quel favellar tuo dolce,
Cui non udiva il pari io mai; mi muove,
Tutto in te: ma poss'io pur fra gli stenti
Dell' incessante affaticarsi ingrato
Abbandonare i miei, per trarre io poscia,
Io fra delizie in ozio agiata vita?

2) Caino. Oh rabbia! Or tutta appieno
Tutta or si sgombra la caligin densa
Che le viste offuscavami. . .

Caino versinkt in wollüstige Betäubung, wie Faust in wonnevollen Schlummer; und erwacht, nachdem Alles verschwunden, sammt Mutter und Tochter (Morte und Invidia), als Robert der Teufel. Er will der Geliebten, Invidia, seiner holden Braut, nacheilen. Abele tritt ihm entgegen. Wüthend stürzt Caino auf ihn los mit geschwungenem Spaten. Abele, entsetzt, ruft die Mutter an und entflieht.

Caino. Flieh nur, bald werd' ich dich erreichen. . .[1])

Der Act eilt erschrocken dem fliehenden Abel nach, ohne sich umzusehen.

Wie mit ganz anders pomphaftem Teufelsgenie schleift Byron's Lucifer seinen Cain durch alle Himmel- und Höllenkreise metaphysischer Phantastik; ein Zwitterdämon von Goethe's Mephistopheles und Milton's Satan! Nun, wir werden ja seiner Zeit sehen, ob das poetische Gold dieser metaphysischen Himmel- und Höllenfahrt den Schätzen gleicht, welche die Hexen von ihrer Brockenfahrt mitbringen, oder nicht.

Caino schleift Abele an den Haaren herbei. Der fünfte Act schlägt die Hände vor die Augen ob solchen Anblicks. Wuth und Jammerflehen wechseln in der schrecklichen Eingangsscene:

Des Himmels Lüfte wirst du nimmer schauen —
Stürz hin, damit ich dich vernichte!

Schnaubt Caino.

Abele. Halte
Zurück den Spaten, schlag nicht auf mich ein!
Sieh her, ich werfe mich zu deinen Füssen,
Umklammernd deine Knie' — halt' ein nur mit
Dem Spaten! . . .[2])

---

1) Fuggi pur tu, raggiungerotti io ratto.

2) Caino. Del ciel pur l'aure non vedrai mai.
Ch' io t'annichili; prostrati.
Abele. La marra
Trattieni, deh! non mi percuoter: vedi,
Io mi ti prostro, e tue ginocchia abbraccio.
Deh, la marra trattieni . . .

**Caino.** Stirb!
**Abele.** Umarme mich zuvor.
**Caino.** Ich verabscheu' dich.
**Abele.** Und ich, ich liebe dich trotzdem. Erschlag mich, wenn du willst;
Ich wehr' mich nicht, sieh, doch verdien' ich's nicht.
**Caino.** — Und doch, sein Weinen, sein treuherzig Wesen,
So jugendlich aufrichtig, ohne Falsch,
Und seiner Stimme hold gewohnter Klang
Bewält'gen mich; der Arm, er sinkt mir und
Der Zorn. — Doch soll ein thöricht Mitleid mir
Mein Glück entreissen? . . Ich Unglücklicher!
Was soll ich, was beginne ich? [1])

Hin und her geschleudert zwischen Wuth und Mitleid, worfelt er auch den Bruder zwischen Todesangst und jammervoller Bruderliebe.

Wer hält mich ab? Stösst mir den Arm zur That?
Woher der Donnerschall? . .
**Abele.** Gott sieht uns.
**Caino.** Gott?
Mir schien's, ich hört' ihn: und nun seh' ich ihn
Verfolgen mich, den furchtbar Schrecklichen.
Schon seh ich auf mein schuldig Haupt hernieder
Den eignen Spaten mir, den blut'gen, fallen.
. . . . . . . .
Nimm du ihn, Abel, nimm den Spaten, fass ihn
Mit beiden Händen und zerschmettre mir
Das Haupt! Was säumst du? sieh', ich setz mich nicht
Zur Wehr; schnell, tödte, tödte mich! Nur so

---

1) **Caino.** Muori.
**Abéle.** Abbracciami pria.
**Caino.** Ti aborro.
**Abéle.** Ed io
T'amo ancora. Percuotimi, se il vuoi;
Io non resisto, vedi; ma nol merto.
**Caino.** — Eppur, quel pianto suo; quel giovenile
Suo candor, che pur vero, e il dolce usato
Suon di sua voce, a me fa forza: il braccio
Cademi, e l'ira. — Ma, il mio ben per sempre,
Stolta pietade or mel torria? . . . Me lasso!
Che risolvo? che fo?

Entgehst du meinem Wuthgrimm — ich beschwör' dich
Mach schnell! [1])

Der Name des Vaters, den Abele ausspricht, des Vaters, der ihn des Paradieses beraubt, um es, wie Invidia ihm gesagt, dem Abele zu schenken, versetzt Caino in erneute Wuth. Der Mordschlag fällt. Abele stürzt zusammen. Caino, von augenblicklichen Gewissensbissen ergriffen, entflieht.

Adamo hört das röchelnde Stöhnen des sterbenden Abele; erblickt den Sohn, der nach der Mutter stammelt. Die Situation ist derart, dass die Schilderung selbst unter der Feder eines mittelmässigen Dichters nicht gänzlich missrathen kann. Der sterbende Abele spricht zu lange. Fragt nach dem grossen Glücksgut, das der Vater jenseits des Flusses besessen, und das er dem Caino entzogen. Adamo weiss von keiner solchen Enterbung. So hat — seufzt Abele mit dem letzten Athem aus — Caino, von Täuschung befangen, mich erschlagen, – und stirbt in des Vaters Armen. Die letzte Scene, an der sich Eva und zum Schluss „Die Stimme Gottes" betheiligt, verläuft etwas matt. Es hält schwer mit Jammerergüssen schliesslich noch eine bedeutende tragische Wirkung hervorzurufen, wenn die Anstifter des Bösen ausser dem Bereich der tragischen Gerechtigkeit ihr Unwesen treiben. Die Stimme Gottes verkündet Cain's Strafe, der doch nur als ein von höllischen Gewalten Verblendeter erscheint, und

---

1) Caino. Via, muori.
Chi mi rattiene?... Chi mi spinge il braccio?...
Qual voce tuona?
Abéle. Iddio ci vede.
Caino. Iddio?
Parvemi udirlo: ed or, vederlo parmi,
Perseguirmi, terribile: già in alto
Veggo piombante sul mio capo reo
Questa mia stessa insanguinata marra!
. . . . Prendi tu, Abéle, prendi
Tu questa marra; e ad ambe man percuoti
Sovra il mio capo tu. Che tardi? or mira,
Niuna difesa io fo: ratto, mi uccidi:
Uccidi me; dal mio furor che riede,
In altra guisa non puoi tu sottrarti:
Te ne scongiuro; affrettati.

ermahnt die Eltern sich aus ihrem Kummer zum Schöpfer zu erheben, der sie reichlich mit Nachkommen segnen werde. Eva schreit: Gieb mir meinen Sohn Abel wieder. Der fromme Adamo warnt sie vor Anklagen: Gott sprach; lass ihn uns anbeten. Eva. Ich schweig, und bet' ihn an auf Abel's Leiche.[1]) Ohne prophetischen Hinweis auf den Sturz des Höllenreiches kann dieser Stoff nicht vollständig im biblischen Sinne zum Austrag kommen. Ihn zu einer Cultur-Mysterie zu gestalten, dazu war Alfieri nicht der Dichter; war vielleicht auch sein Jahrhundert noch nicht reif.

Ausser dem ‚Abéle' enthält der 1. Band der Opere postume noch zwei Alcesten: die Alceste des Euripides in metrischer Uebertragung mit Reimchören in Strophe und Antistrophe; und eine zweite Alceste (Alceste seconda), welche mit der Ueberbringung des delphischen Orakels beginnt, das die Heilung des Admet von der Selbstaufopferung eines nächsten Verwandten abhängig macht. Alceste bemächtigt sich zuerst des Boten mit dem Orakelspruch und kommt durch ihren Schwur: für ihren Gatten zu sterben, jedem andern Familienmitgliede, insbesondere dem Vater ihres Gatten Admeto, dem Feréo (Pheres), zuvor. Die Handlung erhält dadurch drei erste Acte, die in gefühlvollen, gutstylisirten Wettstreitsgesprächen über Selbstaufopferungsbereitschaft sich ergehen; die aber, unseres Erachtens, ein völliges Missverständniss dessen bekunden, was eine bedeutsame, dramatische, aus der Natur dieser Mythe geschöpfte Exposition und Peripetie bilde: wenn der Dichter glauben konnte, dass seine der Alkestis-Katastrophe des Euripides vorgeschobenen drei ersten Acte den tiefsinnig grossartigen Ringkampf des Apollon mit Thanatos ersetzen und überflüssig machen sollten. Man könnte eben so gut eine antike Götterstatue, den Apollo von Belvedere z. B., dadurch zu verschönern und kunstwürdiger zu gestalten glauben, wenn man an Stelle des abgeschlagenen Kopfes drei andere auf den Rumpf setzte. Der Wahn, Euripides' Alkestis mit zwei letzten Acten, wie der vierte und fünfte von Alfieri's Alceste seconda, ausstechen zu können, muss ein um so schmunzelnderes Lächeln und ein um so skeptischeres Achselzucken hervorrufen, als die

1) Taccio, e l'adoro, in sul mio Abél prostrata.

beiden letzten Katastrophenacte Alfieri's den rührend heitern Reiz, den scherzhaft-tragischen Duft und Zauber gänzlich verwischten, den der Grieche in seinem meisterhaften Satyrspiel [1]) (*παίζουσα τραγῳδία*) über die Zurückführung der vom Herakles dem Tode abgerungenen Alkestis hauchte. Das schmunzelnde Lächeln, das skeptische Achselzucken nimmt noch heitrere Formen an, wenn man die Auskunft des „Uebersetzers" bezüglich der sog. zweiten Alceste, als Anhang zu derselben [2]), gelesen, worin die Alceste seconda für die Uebersetzung eines bei einem Trödler von Alfieri gefundenen uralten griechischen Manuscriptes ausgegeben wird, das den Namen des Euripides, als Verfassers dieser andern Alkestis, auf dem Titelblatte trug. Seine Erklärung schliesst der „Uebersetzer" mit einer Apostrophe, die ein von „theuerer Hand" gezeichneter und in seinem Studirzimmer aufgehängter Kopf des Euripides plötzlich an ihn richtete, als er eines Morgens nach vollendeter Uebersetzung sein entdecktes Alcestemanuscript suchte, und nicht fand. Die väterliche Ermahnung des Euripides-Kopfes geht dahin, dass Alfieri lieber, infolge des verschwundenen Manuscriptes, den Verdacht eines Täuschers über sich ergehen lassen möchte, als dass er sich der Gefahr aussetze, über seinen herrlichen Fund zu „dissertationiren", und sich als Nichtgelehrter blosszustellen. [3]) Wie Schade doch, dass der grösste italienische Tragiker den Humor dieser anmuthigen Mystificationsscherze in der Behandlung der zweiten Alceste so ganz verleugnet hat! Und noch mehr Schade, Jammerschade, dass seine Commedie, über die wir noch ein abschliessendes Wort anzufügen haben, von Allem, was für Scherz, Laune, Humor gelten dürfte, so gar keine Spur verrathen, dass sie ganz dazu angethan scheinen, auch diesen Mystificationsscherz nur als einen schlechten Spass zu verdächtigen.

Ueber besagte Commedie [4]) wirft die italienische Kritik, wie über die Blösse des berauscht schlafenden Noe dessen Söhne, mit abgewandtem Gesicht ihren Mantel, nur dass leider Alfieri seine Komödien-Blössen im Schlafe der vollkommensten Nüchtern-

---

1) Gesch. d. Dram. I. S. 448 ff. — 2) Schiarimento del Traduttore su questa Alceste seconda. — 3) dissertazionare senza dottrina. — 4) Vgl. oben S. 326 ff.

heit aufdeckt, und er dafür verdiente, nicht mit dem Mantel der Kritik, sondern mit der von Noe zuerst gepflanzten und auf sie vererbten Rebe zugedeckt zu werden; um so rücksichtsloser — d. h. wie bei Noë mit abgewandtem Gesicht — als diese Commedie Spätfrüchte von Alfieri's eifrigem Studium des Griechischen sind, dem er seinen vertrauten Umgang mit Aristophanes' Komik verdankt. Sollten wir in ihnen posthume mit Aristophanes' komischer Muse im Schlaf, im Anti-Noë-Schlaf absoluter Nüchternheit, erzielte Sprösslinge erblicken? Unmöglich. Selbst in diesem Falle müssten sie doch einen bacchischen Blutstropfen von der Mutter verrathen. Drudenpuppen sind's! Strohbälge, von der italienischen Tragödienhexe untergeschoben der Aristophanischen Muse. Sind es in dem Grade, dass sie, die sich für politische Komödien vom reinsten Wasser ausgeben, den richtigen Begriff einer solchen von Seiten des Verfassers ausschliessen. Eine politische Komödie, im Geiste des Aristophanes, ist das concreteste, realste, thatsächlichste aller Dramen. Sie ist die phantastische Parodie der unmittelbarsten Tagesfragen, der politischen Situation der Männer des Augenblicks und der Tagesströmung; und nicht etwa in verhüllter Weise, wie etwa das politische Lustspiel der Franzosen, nein: sie ist die Persifflage der Tagesfragen und Tagesfiguren quand-même, mit Haut und Haaren. Darin liegt eben der Unterscheidungscharakter der altattischen, der Aristophanischen Komödie von allen andern Komödiengattungen. Sie allein stellt das Gelegenheits-, das Tendenzdrama, die Carnevalskomödie mit unbeschränkter Lästerfreiheit dar κατ' ἐξοχήν. Zu ihrer Carnevalsfreiheit gehört auch das Vorrecht: die handgreiflichste, nackteste, ja krasseste Prosa des Tages durch eine ideenvolle Phantastik, den höchsten lyrischen Schwung und die scheinbar tollste Komik, zu idealisiren und zu verklären. Statt dessen, worin ergehen sich Alfieri's vier politische Komödien? In einer frostigen Verspottung der Hauptformen der Staatsregierungen in abstracto, wozu die vierte, L'Antidoto, „das Gegengift“ betitelt, die Panacee ermitteln soll: Montesquieu's „Esprit des lois“, ohne Esprit und als trockenstes Schema. Weit weniger, weit dürftiger als selbst ein solches Schema, da Montesquieu die Berechtigung jeglicher Regierungsform nach dem Culturgrade der historischen Entwickelung der Völker, ihrem Geistescharakter, nach Boden und

geopraphischer Lage, genau abschätzt und würdigt; während die politische Komödie des Alfieri in einen beliebigen geschichtlichen Rahmen ihre Parodie zu einer der Grundformen der politischen Herrschaftsweisen bringt. Die despotische Einzelherrschaft nimmt die erste Komödie unter dem Titel:

L'Uno,

zum Thema; die oligarchisch-aristokratische Regierungsform, in der zweiten Komödie: I Pochi, die Wenigen; die demokratische oder das Volksregiment in der dritten: I Troppi, die Vielen, und in der vierten endlich, L'Antidoto, das Gegengift, für die Missbräuche der drei andern Regierungsformen: die personificirte aus den anderen Regierungsformen zusammengeflickte Harlekinsherrschaft wieder in abstracto, die als Neugeborene (Neonata) aus dem Gebärstuhl der apokryphen, das ganze Stück hindurch kreissenden Frau des zeitigen Oberhauptes des Gemeinwesens, Pigliatutto (Allraffer) hervorgeht. Die denkbar kahlste Tetralogie, in Vergleich mit welcher des Aristoteles', jene Grundformen philosophisch erörternde „Politik" wie ein unterhaltlicher, tagesfrischer Roman mundet.

Die Einzelherrschaft, L'Uno, soll jener aus Herodot bekannte Vorgang charakterisiren, welchem Darius Hystaspes und seine Dynastie den persischen Thron verdankt: jenes von Darius' Stallmeister künstlich erzeugte erste Wiehern seines Leibpferdes. Auf die Vorbereitungen hiezu gehen die ersten vier Acte. Dario's Gemahlin, Parisa, erzählt dem Traumdeuter, Oneiro, ihren Traum, worin sie ihre Freundinnen zu ihren Füssen ihr huldigen sah. [1]) Der Spass, dass sie beim Erwachen aus dem Traum ihrem neben ihr liegenden Gemahle, Dario, einen Fusstritt in die Hüfte versetzte [2]), soll ein attisches Salzkörnchen seyn, das an die altattische Komödie womöglich erinnere. Der Wahrsager, Oneiro, verspricht die Sterne zu befragen, und bekommt gleich auf dem

---

1) Inginocchiate mi s'eran davanti,
E mi adoravan . . . I, 4.

2) — — appena desta diedi del piè rilto
Un gran calcio così cogli occhi chiusi
E azzeccai Dario appunto nella coscia.

Weg dahin die zweite Traumnuss von Dario's Stallmeister, Ippofilo, zu knacken. Diesem träumte, er läge mit Dario's Leibross, Chesballéno, auf Einer Streu. Plötzlich sprang das Ross auf, sich toll gebärdend vor Leibschmerzen, und wiehernd wie besessen. Er, Ippofilo, nicht faul, salbt sich den Arm bis auf den Ellbogen und zieht auf dem Lavementwege dem Pferde zuerst ein Königsdiadem hervor, und nach einem zweiten Griff ein Königsscepter.[1] Sterndeuter Oneiro giebt ihm das Zeugniss, dass er als Staatsmann, nicht als Stallmann geträumt, und die nächste Nacht werde er, Oneiro, grosse Dinge an den Tag bringen.[2]

Nach einer zaundürren, ergebnisslosen Auseinandersetzung zwischen dreien der Mörder des Pseudosmerdis, worunter Dario, über die für Persien beste Herrschaftsform, als welche Dario die Einzelherrschaft, sein Genosse Oreone die Volksgewalt, Megabeze die Adelshorrschaft erklärt — ein Meinungsstreit, der im Vergleich zu dem entsprechenden bei Herodot zwischen Dareios, Otanes und Megabyzos[3]), dessen caput mortuum vorstellt — stürzt Stallmeister Ippofilo herbei, heulend und jammernd über die grässliche Pferdekolik, die Dario's Leibross, Chesballeno, plötzlich befallen. Trostlos eilt Dario zu seinem zweiten Ich, um es wieder auf die Beine zu bringen. Damit ist der zweite Act abgefunden.

Noch versteinert hölzerner und frostiger als die Männerscenen sind die Frauengespräche, die den grössten Theil des dritten Actes füllen, den Ruhmesantheil des Weitläufigsten erörtern, welchen Pafinia, Tochter des Oreone, an dem Verrath und der Ermordung des falschen Smerdis, ihres Gatten, hatte. Oberpriester Colacone erbietet sich der Parisa, Gemahlin des Dario, als

---

1) Io subito, sbracciatomi,
M'ungo ben bene d'olio, e (con rispetto
Parlando) infin al gomito intromettogli
Per il buco di dreto e il pugno e il braccio
A pochino a pochino (e stavasi egli
Quetino come un agnellino) . . . .

2) Davver sognasti
Da uom di stato, e non di stalla . . .
Domani notte scoprirò gran cose.

3) III. c. 80—83.

Werkzeug zu Dario's Erhöhung, auf Kosten von dessen Mitbewerbern, bei denen er den Spion spielen will. Dasselbe wiederholt er dem Dario in der nächsten Scene, der den Kopf voll hat von der Kolik seines Pferdes, Chesballeno, das auch den dritten Act zum Schlusse bringt. Dann wieder stürzt Stallmeister Ippofilo herbei mit der staatsretterischen Meldung, dass zwar Dario's dem Pferde eigenhändig beigebrachtes Klystier nichts geholfen; dafür verspreche aber das Recept des Wahrsagers nicht nur dem Pferde Genesung, sondern auch dem Dario Erfüllung seiner höchsten Wünsche, und Persien Glück und Segen: wenn nämlich, so besagt das Recept des Wundermannes, „das Pferd mit den Nasenlöchern das berieche, was es im Leibe trage.“ [1]) Stallmeister erklärt natürlich sogleich den Orakelspruch durch seinen Traum, der über das, was der Pferdeleib in sich trägt und beriechen soll, Aufschluss giebt: Reichskrone und Scepter nämlich, womit der Traum die Krone und das Scepter des Cambise und Ciro meinte; Reichskleinodien, die Oberpriester Colacone in Verwahrung halte, und dieser auch sofort zu holen eilt, um sie dem Leibpferde des Dario unter die Nasenlöcher zu halten. Welcher sublime Aristophanes-Witz! Welche einschneidende Kolik von Komik, und welche glückliche Erfindung, die jenes andere von Herodot's Stallmeister dem Pferde des Dario unter die Nase geriebene Riechmittel sammt der Stute, die es lieferte [2]), so glänzend verdunkelt.

Voll Freude tritt Dario, aus dem Stalle kommend, unter die Genossen; angeblich über die Genesung seines Pferdes, im Herzen aber wegen des Thrones, den ihm am folgenden Morgen vor Sonnenaufgang sein darauf dressirtes Pferd unfehlbar unter den Sitz wiehern werde. Die sieben Smerdismörder und Kronprätendenten, von denen aber hier nur die vier schon genannten in Spiel und Handlung kommen, erhitzen sich abermals über die für das persische Volk beste Regierungsform, welche für jeden in petto diejenige ist, deren Oberhaupt er wäre; denn der Gemeinesel, das Volk, wechselt bekanntlich nur den Sattel. Zuletzt ent-

1) Cio ch' egli ha in corpo annasi con le frogi,
E sarà sano, e tutti ei fara grandi.

2) Herod. III, c. 87.

brennt der Streit bis zur Entscheidung durch das Schwert „al ferro, al ferro!“ Da tritt, nach altem Brauch im Orient und Occident, der Grosspfaffe, der Colacone, dazwischen, der nach vorgängiger Verabredung und heimlich mit Dario abgemachter Sache in Vorschlag bringt, den Thron demjenigen zu überlassen, dessen Pferd zuerst wiehern würde. Allgemeine Zustimmung und eidliche Zusage bei Mitra. Der Glockenhans jedes Actschlusses, der Stallmeister Ippofilo, der verkappte Dichter selbst, als „Pferdefreund“, — läutet auch den vierten Act aus, und seine Hochzeit mit dem Kammerfräulein der künftigen Königin von Pferdes Gnaden, mit der schönen Aplina, ein, deren Hand er als Lohn für seine Dressur des aufs Apportiren von Krone und Scepter abgerichteten Rosses Chesballén von Dario erbittet, mit der Vorsage, dass ihm am nächsten Morgen sein Pferd die Krone auf's Haupt wiehern werde, beim Aufgehen der Sonne, der Krone des Himmels, als sollte es gleichzeitig auch diesem seine Krone aufs Haupt wiehern.

Alles das ist bei Beginn des fünften Actes in Erfüllung gegangen, doch so, dass der Stallmeister Ippofilo, wie Herodot's Stallmeister Oebares, seine Hand dabei, nach dem Wortlaut des Herodot, im Spiele hatte [1]), weil sonst Chesballén, der die Stelle genau kennt [2]), schwerlich beim blossen Beriechen der Reichsinsignien seine Nasenlöcher ins Tremuliren gebracht und dazu geniest hätte.

Hoch zu Rosse auf seinem Krönungszelter, dessen Wiehern ihm ganz Asien zu Füssen schnaubte, erscheint König Dario, an der einen Seite den Megabize, der ihm den Bügel hält, an der andern den Grosspfaffen Colacone, der das Ross am Zügel führt, als Widerspiel zu den römischen Colacones im Mittelalter, denen Könige und Kaiser Zügel und Bügel hielten, und deren es — darin kein Widerspiel — so manche gab, die ihre Colaconen-Krone ebenfalls der Stallmeister-Hand verdankten, welche, dank den berüchtigten Stuten, Theodora und Marozia, dabei im Spiele

---

1) Tutta notte al valente chesballéno
Feci annusare un' arca creatrice
De' suoi simili.

2) Herod. III, c. 87.

war. Dario verkündet vom Rücken seines Chesballén herab seine Gottesgnadenwahl von Rosses Gnaden zum König der Könige.[1]) Er erhebt den Megabize zum Protomagnaten von Persien; den Wahrsager Oneiro zum Protomanten oder ersten Zeichendeuter des Reichs. Seines Stallmeisters segensreiche Hand füllt er mit 6000 Goldstücken jährlicher Einkünfte, in dieselbe ausserdem die Hand der Aplína legend, und solcherart ein Händepaar verknüpfend, das Aristophanes für würdig erklärt hätte, in Gold gegossen und mit den kostbarsten Edelsteinen geschmückt, als Reichssymbol bei jedem Krönungseinzug dem Könige und seinem Leibhengst zum Beriechen vorangetragen zu werden, damit dieser sein Jubelwiehern in den krönungsfeierlichen Tusch der Fanfaren von Pauke und Trompeten mische; nach Vorgang des Protochremetistes oder Oberreichswieherers, Chesballéno, eines grösseren „Königsmachers" als Shakspeare's „Kingmaker", Warwick; und grösseren, als weiland sämmtliche sieben Churfürsten zusammengenommen, deren letzter sich selbst den Churstuhl vom Gesäss und den Churhut vom Kopfe gewiehert hat. Chesballeno erhebt ein Krönungsgewieher seiner würdig: Ihi, I, ihi ihi.[2]) Megabize will ihn, ob der begeisterten Nüstern, unter die Grosswürdner des Reichs als Präsidenten des höchsten Staatsrathes feierlich aufgenommen wissen.[3]) König Dario erklärt, ihn in Lebensgrösse in massivem Golde giessen lassen zu wollen. Gobria giebt dem zum König gewieherten Alleinherrscher zu bedenken, dass er die seiner zweiten Vorsehung, dem Reichsretter, Chesballéno, geweihte Reiterstatue ohne Reiter aus massivem Golde, der Gefahr aussetze, vom ersten besten Reiter in Tausende von kleinen Dareiken oder persischen Goldstücken ausgemünzt zu werden. In Erwägung dessen will König Dario einen Orden vom goldenen Pferdchen an einem güldenen Kettchen für die Grosswürder seines Reiches stiften.[4]) Gobria ruft Wehe über den un-

1) A Re, mi elegge il Cielo. — 2) V. sc. 6.

3) Che starsi egli a consiglio infra i tuoi Grandi
Ben merta . . .

4) In effigie piccinina
Di rilievo in un bello ovato d'oro
Da una catena d'oro appeso al collo
Di voi Grandi del regno.

glücklichen Chesballéno, der dadurch geehrt werden soll, dass er an den Hals eines „kleinern Pferdes" (euphemistisch für „grossen Esels") gehängt werden soll.[1]) Die einzig entsprechende Ehre, meint Gobria, die der König von Wieherns Gnade seinem vierhufigen Kröner erzeigen könnte, wäre: ihn bei lebendigem Leibe einbalsamiren zu lassen. Allerhöchstsie würden dadurch zugleich der Unannehmlichkeit zuvorkommen, in Allerhöchstihrem Kronenspender immerdar allerhöchstihren Wohlthäter zu erblicken, und bei jedem Wiehern an die Art, wie Seine königliche Majestät zur Krone gelangte, erinnert zu werden.[2])

Dario. Lass dich umarmen,
Erhaben spassigster der Philosophen!
Nie sollst du dich von meiner Seite trennen.[3])

Gobria dankt für die Ehre; gelobt dem König die unverbrüchlichste Unterthanentreue, aber aus der Ferne, weit weg vom Schuss.

Solche satirische Körner, noch so beissend und treffend, ersetzen so wenig den Humor einer politischen Komödie, wie eine handvoll Salz, trotzdem dass dieses ein gutes Düngungsmittel ist, den Humus einem Sandboden geben kann. Zudem eine politische Komödie ohne Volksfigur! Von einem Chor zu schweigen. Doch sind Alfieri's Komödien für die Literaturgeschichte auch insofern

1) Gobria. Oimè me! disgraziato Chesballeno,
Che tu per onorarlo lo appendessi
Talvolta al collo di minor cavallo
Che non fu egli.

2) Dario, il premio il più util che puoi dargli
Fia di farlo ben bene imbalsimare
Con regia pompa Egizia . . .
. . . . . e intanto
Ei non potrà così mai rinfacciarti
La donata corona.

3) Dario. Ch' io ti abbracci,
O il più lieto e sublime dei Filosofi.
Tu mai da me non ti dipartirai.
Gobria. Anzi, con te non starò mai. Buon suddito
Sono, e sarò, più ch' altri; ma lontano
Sempre in eterno.

nicht unwichtig, weil man daraus, durch eine Art Gegenprobe, ersieht, was ihm unter anderem zum grossen Tragiker fehlte: der Humor. Von Aeschylos z. B. wissen wir, dass er der grösste Dichter in Satyrspielen wie der grösste Tragiker war. Eine Volksfigur von Bhavabûti oder König Çudra konnte nur ein dramatischer Dichter zeichnen, der auch das Genie besass, sich bis zu den höchsten tragischen Wirkungen und Erschütterungen emporzuschwingen.

Die seichte, dürftig-triviale, mit der oberflächlich-rohesten Charakteristik der politischen Eigenthümlichkeit solcher Staatsform sich abfindende Parodirung der despotischen Einzelherrschaft in der ersten Commedia, L'Uno, wird von der zweiten, welche die oligarchisch-aristokratische Herrschaft der „Wenigen", unter dem Titel:

I Pochi

komödirt, an abschmeckender, nicht selten widerwärtiger Schaalheit und völliger Unkenntniss oder geflissentlicher Fälschung des Charakters und der Beweggründe der darin parodirten Personen noch weit überboten. Die politische Komödie geniesst das Vorrecht einer scheinbar possenhaft-frivolen Behandlung ihres Gegenstandes, mit dessen innerstem idealen Kern sie es aber ganz so ernsthaft nimmt, und den sie ganz so streng und eifervoll zu letztgültiger Entscheidung bringt, wie die grosse Tragödie ihre Zweckidee, ihr erschütterndes Problem. Possenhaft karikirt in Tendenz und idealem Grundgehalt, gallig herb und spasslos widrig in der Form eines kokett akademischen Crusca-Styls — eine politische Komödie von solcher innern und äussern Reizlosigkeit, solchem Mangel an idealem Ernst und an scherzhaftem, mit diesem bis zur Scheintollheit contrastirenden Muthwillen steigert den Unmuth der Kritik zu dem Verdammungsurtheil, das dem Dichter einer derartigen politischen Komödie nicht bloss das specifische Talent zur parodirenden Komik; das ihm auch das poetische Gemüth abspricht: jene tiefste Erkenntnissfähigkeit, jenes menschlich-göttliche Erfühlen und Erschauen des Wesens geschichtlicher Ergebnisse, des innersten Geistes der Thatsachen und Beweggründe und der im letzten Grunde, trotz aller Zeitbefangenheiten, idealen Lauterkeit der Zwecke und Begeisterung für dieselben in einzelnen ausnahmsweisen Vertretern der Freiheitsbestimmung

der Menschheit; Vertretern und Verfechtern der Volkesveredelung durch bürgerliche Gleichberechtigung und Freiheit. Ausnahmserscheinungen dieses Gehaltes waren, ihre politischen Fehler und Verirrungen zugestanden — die beiden Gracchen [1]); in der Geschichte der römischen Republik vielleicht die einzigen patricischen Jünglinge, die es mit der Verbesserung der Lage der damals, infolge der Kriege und Vertheilung der Ländereien, auf den tiefsten Punkt der Verarmung und Besitzlosigkeit herabgesunkenen Volksklassen ernstlich meinten, und für die Durchführung ihrer edlen hochherzigen Absicht Leben, Vorrechte, Familienstellung zum Opfer brachten. Diese Vorgänge, dieses Bruderpaar, die herrlichsten der politischen Dioskuren der Volksfreiheit in der römischen Geschichte, die einzigen Junker in der Geschichte der Adelsherrschaft, deren Sympathien für die Volkssache aufrichtig und ehrlich waren; die ein menschliches Herz für das Gemeinvolk hatten — diese gerade als Beispielsfiguren wählen, behufs einer Komödie, welche die Bemäntelung der eigensüchtigsten Kastenzwecke mit dem Eifer für Volkswohl und Volksfreiheit parodiren soll: muss man nicht glauben, der Parodist dieses Volksheldenpaares habe seinen tief versteckten aristokratischen Aerger über die Sympathie der beiden Gracchen mit der Volkssache auf Kosten des Adels nur kitzeln und durch Verlästerung ihrer Motive sein hochadeliges Müthchen kühlen wollen? Ihm selber unbewusst, ganz gewiss; dennnoch aber, als ein dem Blute unaustilgbar eingepflanzter Kasten-Tick, hindurchwirkend durch alle Athletenkünste schriftstellerischer Freiheitsbegeisterung und Kämpfe für die Freiheit.

Jene grossen durch die Gracchenbewegung hervorgerufenen Erschütterungen, in welche platte spiessbürgerliche Komödien-

1) Von Tiberius Gracchus sagt Vellejus Paterculus (II, 2): vir alioqui vita innocentissimus, ingenio florentissimus, proposito sanctissimus, tantis denique adornatus virtutibus, quantas perfecta, et natura et industria, mortalis conditio recipit. Von Cajus Gracchus (c. 6): tam virtutibus ejus omnibus quam huic errori similem, ingenio etiam, eloquentiaque longe praestantiorem. Dieses Urtheil eines Legaten und Reitergenerals unter Tiberius, Hofschmeichlers von Sejanus, ist nur die Quintessenz der übereinstimmenden Schilderungen des Livius (Epit. LVIII), Florus (III, 14. 15), Appian. (de bello civili I, 9—28) und Plutarch (in den Lebensbeschreibungen der beiden Gracchen).

intrigue lässt sie diese Parodie verlaufen! Um dem Hause des Patriciers Fabio die Spitze zu bieten, und die Herrschaft über das Gemeinwesen an das Haus Gracco (casa di Gracco) mit Hülfe der Plebs zu fesseln, setzt Tiberio Gracco, bei der Bewerbung um's Consulat, den plebejischen Tölpel Gloriaccino, dem Fabio entgegen, und wird auf's eifrigste hierin von seinem jüngern Bruder, Cajo Gracco unterstützt, der in die Adoptivtochter des Plebejers Gloriaccino rasend verliebt ist, und seine Mutter Cornelia, die adelstolzeste Verächterin der Plebs, zur Einwilligung nur durch Erhebung des Gloriaccino zur Consulatswürde glaubt bewegen zu können. Seine tiefe Volksverachtung spricht Tiberio Gracco unverholen aus:

> Ich, Gracco, Enkel ich des grossen Scipio,
> Verpöbeln solcher Art? . . .[1])

Zur Mutter sagt er:

> Du weisst es, hiezu
> Muss man als niedrigen Werkzeuges sich
> Der Plebs, der treulos tückischen, bedienen.[2])

Zur Demüthigung der Ritterschaft nämlich, die frech dem Patriciat sich gleichzustellen trachte.[3]) Das baare Gegentheil von Tiberius Gracchus' politischen Absichten und Zwecken, der sich die zahlreiche Klasse der Ritter gerade dadurch geneigt machte, dass er deren Theilnahme an den Gerichten eifrig betrieb. Welcher Ritterchor liess sich hier einführen als Gegen- und Seitenstück zu dem in Aristophanes' „Ritter"-Komödie!

---

1) Io Gracco; nipote io del gran Scipione,
Plebeizzar in cotal guisa? I. sc. 3.

2) Ma, tu il sai, ch' è d'uopo
In ciò adoprarvi lo stromento ingrato,
La infida iniqua e mobil Plebe . . .

3) Il torre al ceto ambizioso audace
De' cavalieri e l'impudenza e il molto
Poter ch' ogni dì più si usurpan essi
E coi subiti illeciti guadagni,
E con quel loro irsi annestando a forza
Con noi Patrizj. III, 1.

so spricht seine Mutter Cornelia, womit Tiberio vollkommen übereinstimmt.

Cajo Gracco wetteifert mit Tiberio in Verabscheuung der Plebs:

In Banden eines Mädchens aus dem Volke
Verabscheu' dennoch ich die Plebs [1])

Versichert er seiner Mutter, um deren Einwilligung zu seiner Vermählung mit dem Plebejermädchen, Mitulla, er fussfällig und mit Thränen bittet.

Seine eigene Gesinnung gegen den „süssen Pöbel" verräth der Parodist am deutlichsten in den drei Volksfiguren: dem genannten Gloriaccino, in Lentulio, dessen Bruder und Vater der Mitulla, und in dem Volkstribun Furiaccino, die zusammen einen stattlichen Cerberus abgeben mit drei sich gegenseitig wüthig anbellenden und beissenden Hundsköpfen. Die zwei letzten Scenen des dritten Acts (5 und 6) schallen von diesem höllischen Gekläffe der drei Volksmänner betäubend wieder. Lentulio, der, früher bankrott, jetzt durch ein „Latrinengeschäft" wieder zu Vermögen gekommen, fordert seine Tochter vom Bruder, dem Gloriaccino, zurück, weil er, im Gefühle seiner plebeischen Hundedemuth und ehrfurchtsvollen Selbstwegwerfung, den patricischen Geschlechtern gegenüber, das Mädchen zur Raison bringen und ihr den Tollwurm, Einen aus der Casa Gracco zu heirathen, nehmen will. Gloriaccino verweigert dem Bruder nicht nur die Tochter, er erstickt ihn noch förmlich in dem Senkgrubengeschäft, das ihn bereicherte.[2]) Lentulio taucht aus seinem Element aber nur glorreicher empor und stolzer auf seinen ebenbürtigen Auswurf, woraus er das schöne Geld fischt, das sein ursprungsvergessener D—stössel von Bruder umgekehrt in Koth verwandelt, und das ihn den in „Latrinen" machenden en gros-Händler, Lentulio, zum gemachten Mann macht, und auch zum Consul machen würde, wenn er nur wollte. Liegen denn nicht noch in neuester Zeit Beispiele vor von Latrinen-Grosshändlern, die ihr Geschäft zu Consuln, wenn auch nicht gerade zu römischen ge-

1) D'una plebea ne' lacci, io pur l'aborro
Codesta plebe. IV. 3..

2) Che privativamente vuoli tu
Gli sterquilinj monopolizzandoti.

3) Nelle foque i' ripesco i bei quattrini
Che sprofondati vi hai tu . . .

macht; die aber auch freilich wieder der Consul auf den Pot ihres vormaligen Geschäftes gesetzt hat. Ganz so wie der Gloriaccino, dem der Patricier Fabio den Rang abgelaufen, und den das Volk, nachdem es die wohlgesetzte Rede des Tiberio Gracco mit Flötenbegleitung ausgepfiffen, und die Flöte auf dem Schädel seines Flötenbläsers, Licinio, entzweigeschlagen, zum Consul erwählte. Jetzt würde der Gloriaccino, dem der Patricier Fabio mit Hülfe der Plebejerstimmen des Lentulio und Anhangs, den —stuhl vor die Thür gesetzt, alle zehn Finger nicht nur nach einem Geschäfte wie das seines Bruders, sondern auch nach einem Bräutigam für Mitulla ablecken, wie der Furiaccino „tribuno della Plebe", dem er sie früher versprochen, und der sie nun auf einem solchen Stuhl wird sitzen lassen. Eine saubere Gracco-Komödie das! Eine musterwürdige Komödien-Katharsis oder Reinigungskomik, wozu der neuerwählte Consul, der altadelige Fabio, seinen Senf giebt: der einzige anständige Mensch von würdigen edlen Gesinnungen in der Pochi-Komödie; was wiederum ein helles Licht auf des Dichters eigene und ihm selbst vielleicht dunkel gebliebene Gesinnungen werfen möchte. Der altadelige Römer spricht möglicherweise nur den Busengedanken des Dichters aus, wenn er dessen höhnischer, die Plebs, nicht die Nobilität, verspottender und herabwürdigender Parodie ins Gesicht, das Regiment der Pochi preist, die alte gute Ordnung, die einzig wahre und feste Grundlage des Volkswohls [1]), im vollkommensten Einklang mit Cornelia, und das Siegel drückend auf ihren Wahlspruch:

> Nur Wen'ge, äusserst Wenige, so Wenige
> Wie möglich, soll'n in Rom die Herrschaft führen. [2])

Diese Commedia dürfte den Anspruch, das Missrathenste zu seyn von Allem, was in diesem Genre jemals gefrevelt worden, erheben, wenn die nächstfolgende Commedia, die Herrschaft der Vielen,

I Troppi,

oder die Volksherrschaft, nicht ihr Näherrecht auf jenen Anspruch

---

1) buon ordin prisco,
Base sol vera e unmobile di vostra
Felicità privata . . .

2) Pochi in Roma, strapochi, arcipocchissimi
È dover che comandino. IV, 2.

aufweisen könnte. Wie verspottet sie die Herrschaft der Vielen? So, dass man nicht eine Zehe von den „Vielen" zu sehen bekommt. Wo verspottet sie die „Vielen"? Am Hofe Alexander's des Grossen zu Babylon. In welchen Vertretern der Vielherrschaft verspottet sie diese? In acht atheniensischen Rednern unter Führung des Demostene und Eschine. Und welche Missbräuche und Sünden der Vielherrschaft verspottet die Troppi-Commedia in den Vertretern derselben? Hündische Speichelleckerei bei unverschämtem Pochen auf athenische Selbstständigkeit, Würde und republicanische Tugend. Gegenseitiges Verlästern vor Alexander's Hofgesinde, auf dessen Seite der Anstand, die gute Sitte, das edle Selbstgefühl. Sich gegenseitig überbietendes Schlemmen und Schwelgen an der königlichen Tafel, die nur von ihnen, den attischen Rednern, geschändet und besudelt wird, mit Demosthenes und Aeschines an der Spitze. Wetteiferndes Sichbestechenlassen von Alexander dem Macedonier, gegen den sie in der Heimath Philippiken donnern, und dem sie hier, sich und ihr Vaterland, für Philippiken, diebisches Einstecken nämlich Philippischer Goldstücke, verkaufen; und schliessliches Einstecken von goldenen Pokalen und sonstigen Tischgeräthen. Diese hundsvöttischen und ausschliesslich der Volksherrschaft eigenthümlichen Charakterzüge parodiren auf's Beste die Vielherrschaft, die Volksregierung, wie Aristotile am Schluss verkündet:

Zu Solchen macht sie nur die Volksregierung.[1])

I Troppi bekräftigt Antipatro. Und dass die komische Spitze nicht fehle, krönt Alexander's Grossceremonienmeister Contenzinacche das schöne Ganze mit dem humoristischen Spruch in persischem Kauderwälsch:

Caccách, muriaccoch; tobacch, loeccharse.

Ja wohl Caccach! Vier Worte innig gesellt, wovon je eines auf je eine der vier Commedie kommt. Bleibt nur noch das vierte: Loeccharse, für die vierte:

L'Antidoto,

„Das Gegengift", übrig, der wir mit dem Schlusswort des Gross-

1) Li fa esser tali il popolar governo.

ceremonienmeisters Contenzinacche so bereitwillig und so rasch wie möglich den Rücken zukehren wollen.

Um welches ‚Antidoto' es sich in dieser vierten und letzten politischen Komödie handelt, ist bereits angedeutet worden![1]) Die Frau des Pigliatutto (Allgreifers), zeitigen Beherrschers einer der Orcaden-Inseln, wo die Komödie spielt, liegt im Kreissen. Die Verwandten des Pigliatutto zetteln eine Verschwörung gegen ihn, um ihm die Herrschaft zu entreissen. Welche Machtfrage hier im Spiel ist, bleibt im Dunklen. Dem Geiste der Commedia nach zu schliessen, kann nur die wüsteste Anarchie gemeint seyn[2]), oder nach jetzigen Begriffen: Die Socialdemokratie. Pigliatutto erwartet sein Heil von der Niederkunft seiner Frau Piglianchella.[3]) Es gilt daher, die Geburt bis zum Sturze des Pigliatutto aufzuhalten, mit Hülfe des Magiers Pigliarello (Greiferlein), der gegen den Pigliatutto erbittert ist, und dessen Frau, die Hebamme Saviona mit Gonfaloná und Graziosina, den beiden Frauen von Pigliatutto's Verwandten, Remestino Pigliapoco und Borione Pigliapoco (Greifwenig), zu dem Zwecke sich verschwören; in einer Scene, wo sie durch Zaubersprüche und allerlei Hexenceremonien die Gebärmutter der Piglianchella verschliessen und „vernageln."[4]) „Wenn ihr Mann, der gelehrte Magier Pigliarello, die Zaubervernietung nicht löst, so bleibt der Leib der Gebärenden verriegelt und verschlossen, unbezwingbarer als eine Arnheimische Geldspinde.[5]) Andererseits

1) s. o. S. 599.

2) Ell' è queil' Isola;
Un guazzabuglio, una confusione.

3) übers. „Auch sie greift zu", „Siraffina."

4) Saviona. Or, quà presto, quà i chiodelli
. . . . a maraviglia Or, datemi
quà gli ajuti . . . . .
. . . . gli è chiuso conficcato
Della pregnante l'utero.

5) Nè v' ha potenza in questa isola nostra,
Che basti contro alla magía del dotto
Mio Pigliarello: e mai s'ei non la schioda
Egli stesso in persona quest' imagine,
Mai no, non mai la Piglianchella, mai
Partorir può; vel giuro. I, 2.

trachten die Männer nach Erlangung eines Wundernetzes, das der Magier dem Pigliatutto hatte knüpfen helfen, und womit dieser alle Gold- und Silberfische einfängt. Mittlerweile scheitert ein Schiff an der Insel; von der Mannschaft wird ein einziger gerettet, der sich als arabischer Magier, Mischach, ausweist, und dem privilegirten Magier der Insel, dem Pigliarello, mit gefährlicher Concurrenz droht. Magier Mischach (soll wohl an Messiah erinnern) kündet dem wegen seiner in Kindesnöthen liegenden Frau geängstigten Pigliatutto Heil an, und dass der Augenblick nah, wo die Insel seinen Namen segnen werde.[1]) Mischach offenbart dem Pigliatutto ferner die Verzauberung des Leibes seiner Frau durch die drei Weiber mittelst des angenagelten Bildes der Göttin Scassabimba. Das Kind, das ihnen zum Trotz Pigliatutto's Frau zur Welt bringen soll, wird ein Knabe seyn, aber an Einem Theile seines Körpers eine Missgeburt. Den Theil müsse Pigliatutto bestimmen, sonst bleibe seine Frau lebenslängliche Kindesnötherin, in beständigen Wehen. Mischach schlägt vor: den Mangel an Beinen für das sonst an Geist und Körper gesunde Kind zu wählen. Der unglückliche Vater entsetzt sich ob solchen Sprösslings. Mischach fragt, ob er einen Knaben mit drei Köpfen und ohne Arme vorzöge. „Noch schlimmer", ruft der Vater, „als jene erste Verstümmelung!"[2]) Was meinst du, fragt Mischach, zu einem Riesen, der keinen Kopf hat? Der Vater schaudert. Dabei, meint Mischach, kann der Junge ganz munter, frisch und gesund bleiben. Solche Fälle wären schon dagewesen.[3]) Dann mag es denn bei der ersten Missgeburt bleiben, entscheidet sich Pigliatutto; bei dem Kinde ohne Beine, das aber sonst gesund an Leib und Seele. Nun giebt ihm Mischach einige andere kleine Uebelstande zu bedenken: der beinelose Sohn und Machterbe wird seinen Untergebenen so lange die Beine abschneiden lassen, bis er welche gefunden, die genau

1) Si ch' egli
Verrà quel dì, che tutta la vostr' Isola
Benedirà il mio nome. III, 2.

2) Oimè!
Peggio che il primo . . .

3) Vivrebbe vispo, e come: nè tal caso
È senza esempio.

an seine Stummeln passen. [1]) Hiezu werde sein Erbe von einem noch schlimmern Magier angestachelt werden, als Pigliarello ist. Dann werden die Ohnebeine mit denen, die noch welche besitzen, über den Beinabschneider herfallen und ihn umbringen. Der rathlose Vater will es nun mit der Dreikopf-Missgeburt versuchen, die keine Arme hat Dieser — entgegnet Mischach — wird es aber mit den Armen seiner Insulaner so halten, wie der Ohnebeine mit den Beinen. Nun denn, ruft Pigliatutto aufs Aeusserste gebracht — so mag's ins Hundsnamen ein Ohnekopf seyn. Da kommen — bedeutet ihn Mischach — die Insulaner vom Regen in die Traufe. Der Ohnekopf wird alle bei den Köpfen nehmen, und einen Kopf nach dem Andern aufsetzen, einen schlechter als den andern. [2]) Der Ohnekopf würde als Jüngling Vater und Mutter ermorden, blindlings und unbezähmbar Alles um sich her würgen, und zuletzt sich selbst ins Meer stürzen. Indessen möchte Pigliatutto die drei Fälle in Ueberlegung ziehen und sich dann entscheiden. Pigliatutto will mit seiner Frau die Angelegenheit berathen.

Offenbar sollen das Verbildlichungen der verschiedenen schon parodirten Staatsformen seyn, nicht ohne Anspielung vielleicht auf die von der französischen Revolution durchversuchten Regierungen oder Anarchien; Verbildlichungen, denen zu einer geistvollen Komödiengestaltung eben nichts als ein Aristophanes fehlt. Alfieri hatte eine allgemeine Witterung von solcher Komödie; leider fehlte ihm das Zeug dazu, die poetische Kraft, der poetische Humor, das Erfindungsgenie, und wohl auch ein Staatswesen, worauf er fussen konnte, und dem allein die phantastisch-politische Komödie von grossem Styl entspriessen kann. So aber hat er sich und seine Komödien mit der dreifachen Missgeburt nur selbst parodirt. Er, als Komödiendichter, vereinigt die drei Missgeburten in seiner Person. Ihm fehlen die Beine: Er kommt in seiner Komödienhandlung nicht von der Stelle. Ihm fehlen die Arme:

1) a centinaja
Farà tagliarne i par di gambe altrui
Sperando sempre di trovar quel pajo,
Che ai mozziconi suoi si adatti.

2) Al di lui busto, ogni piò iniqua testa,
Or questa or quella, ei si appicicherà.

Er vermag den an sich sehr bildsamen Stoff nicht kunstgemäss zu gliedern und zu gestalten. Seinem unbehülflichen Rumpfe fehlt der Kopf: die Komik; der poetisch-politische Humor, mit den zwei eben so tief wie hoch und weit schauenden Augen im Kopf: dem ethischen Staatsbegriff als rechtem, und dem ethischen Freiheitsbegriff als linkem Auge, und mit dem eben so gewaltig wie lachlustig tönenden, von allen Musen und Grazien geweihten Munde. Wie der Dichter des ‚Antidoto' die dreifältige Missgeburt, stellt seine Komödie die in Geburtsschmerzen kreissende Piglianchella vor, deren Leib und Gebärmutter wie durch bösen Zauber verschlossen ist. Nur dass es keinen Mischach und keinen Messias giebt, der einen poetisch vernagelten Mutterleib zu entriegeln vermöchte. Sie können höchstens, wie gewöhnliche Geburtshelfer, eine Zangengeburt bewirken, und diese nicht einmal auf dem gewöhnlichen natürlichen Wege. Bei einer Kindesnötherin auf dem poetischen Gebärstuhl ist eine gewaltsame Zangengeburt zugleich eine in der geburtshülflichen Kunstsprache sogenannte St—geburt: Antitokos in der Komödiensprache, nach Analogie von Antidoto.

Im IV. Act werden dann auch vom Geburtshelfer, Mischach, die nöthigen Instrumente aus den Bestecken hervorgeholt, in Gestalt der Hauptvertreter der drei Staatskomödien, die wir bereits im Rücken haben: Mischach citirt den Schatten des Dario aus der Commedia ‚L'Uno.' Dario's Schatten rathet dem Pigliatutto von den drei Missgeburten sich den Ohnekopf als Nachfolger zu wählen, obschon er selbst, Dario, den Ohnebein gewählt hatte. Was war die Folge? Der athenische Ohnekopf [1]) fiel über sein Ohnebein dermassen her, dass dieser hinschlug und sich nicht rühren konnte. Herodot sagt das Gegentheil: der atheniensische Ohnekopf habe dem persischen Ohnebein solche Beine gemacht, dass er gar nicht einzuholen war. Dario's Ohnebein hinkt also als Gleichniss, und sein Rath ist selbst eine gewaltsame Zangengeburt, die weder Hand noch Fuss hat. Pigliatutto verwirft daher auch den Ohnekopf-Rath, worauf Mischach den Schatten des Cajo Gracco erscheinen lässt, des Volksmannes in der Komödie ‚I Pochi'. Dieser warnt Pigliatutto sich beileibe nicht auf den Dreikopf [2]) oder gar den Ohne-

1) Demokratie. — 2) Mischform aus Patriziern, Rittern und Plebs.

kopf einzulassen, von denen beiden er zu erzählen wisse. Da beide Missgeburten schliesslich und regelmässig zum Ohnebein [1]) führen, so thäte Pigliatutto am besten, sich lieber gleich für diese Missgeburt zu entscheiden. [2]) Dafür hatte auch halb und halb Pigliatutto selbst gestimmt. Doch rathet ihm Mischach, noch den dritten Schatten zu hören aus der Komödie ‚I Troppi', den Schatten des Demostene. „Wähle" — fällt dieser gleich mit der Thür ins Haus — „Wähle den Dreikopf." Mit diesem fährst du noch am besten. Experto crede Roberto. Den Ohnekopf und Ohnebein hab' ich kennen lernen. Pigliatutto zeigt allen drei Schatten die Feige [3]) und giebt für keinen ihrer Rathschläge einen Pfifferling. Jeder der Schatten lässt nun einen mit einer Inschrift versehenen Zettel erscheinen, der seinen Rath rechtfertigt und erklärt. Dario's Zettel besagt:

> Ein König ist ein Koloss, der von selbst nicht steht,
> Wofern er mit den Beinen nicht der andern geht. [4])

Der Zettel des Cajo Gracco:

> Auf seinen Füssen steht ein trunkner Fuss so wenig,
> Als auf die Dau'r bestehn kann ein Volk-König. [5])

Demostene's Zettel:

> Die Adelsherrschaft ist die mildste noch der Ruthen,
> Die wen'ger immer doch als andere lässt bluten. [6])

Magier Mischach giebt sein Schlussvotum dahin ab, dass die drei Sprüche einer wie der andere halb wahr und halb falsch sind, und dass nur die Mischung derselben die rechte, vom

---

1) Despotismus.

2) Dunque, poichè sempre pur questi (senza gambe) a galla
Solo ei ritorna e solo dura e tanto,
Meglio è pigliarsel subito.

3) Non lo stimo
Il parer vostro un fico.

4) „È il Re un Colosso, che da se non sta.
S'ei base accorta gli altrui piè non fa."

5) „Più lieve assai, stassi un briaco in piè,
Che esister pur pocchi anni un Popol-Re."

6) „Gli ottimati, è il Frustar che dura il più,
Perch' egli impiaga un bricciolin men giù."

Schicksal selbst gutgeheissene Wahl vermittele.[1] Vermischt die drei Formen? Wie aber gemischt? So lange das Wie nicht festgestellt ist, bindest Du, weiser Magier aus Arabien, die Maus an das Bein des Frosches, und beide an den Schnabel des Storches. Die Bestimmung des Wie entscheidet, ob das Kind, womit Piglianchella soeben niederkommt, und dessen Geburt du dem unglücklichen Vater verkündest, eine Geburt a priori ist oder — umgekehrt. Magst du deiner geweissagten Knabenmissgeburt nun ein noch so himmlisches Mädchengebilde[2] unterschieben: ein „Monstrum von auserlesener Schönheit"[3], ein Wunderwesen, das gleich nach der Geburt unter den Augen der Hebamme zur herrlichsten Jungfrau erwuchs: so bleibst du doch ein Gaukler und Taschenspieler, und ein ungeschickter dazu. Denn in der grossen Puppe, die dahergeschritten kommt als Neugeborene (Neonata), steckt ja dein Gehülfe, dein Compère, der Dichter, dessen Stimme aus der mit Zangen, Hammer und Säge — nicht, wie der Komödiengott, Bacchus, aus des Donnergottes Schenkel, entbundenen; nicht, wie Pallas Athene mit dem Kunsthammer des Schmiedegottes aus dem Haupte des Donnerers, geschlagenen — nein, mit Zangen, Hammer und Säge stückweise aus dem cul de plomb deines Gehülfen ans Licht gezogenen Dea ex post-Machina schallt, nachdem deren zusammengefügte Stücke zu einer hohlen Holzpuppe zurechtgezimmert worden. Aus dieser Attrappe hervor dröhnt des Gevatters Stimme: „Nun will ich frei euch machen", ‚frei' fett und mit Majuskeln gedruckt[4]. Dessgleichen fett und mit Initialen gedruckt das ‚Antidoto', als welches der Gevatter sein Holzfutteral in Puppengestalt anpreist: eine aus den drei Staatsmissformen zusammengeflickte Staatspuppe; eine dreifache Missgeburt zur allbeglückenden Freiheitsgöttin verherrlicht und ausgerufen. Der Familie Gnastatutto (Allesverwüster, die Plebs) spricht

---

1) ecco, fornata
Già dal Destino, o Pigliatutto, e scelta
Ell' è in eterno la tua egregia scelta,
Che di lor mista nasce.

2) Una femina celeste.

3) Ed e ben mostro,
Ma di bellezza e di singularità.

4) Farvi or prometto LIBERI.

der Gevatter im Puppenbauch das Wundernetz zu (Handel und Gewerbfleiss); jedoch nur den Niesbrauch[1]) und mit dem Beding, dass die Familie Pigliapoco (Aristokratie) das Verfertigungsrecht behalte, das Ausbesserungsrecht und das Aufbewahrungsrecht[2]) mit der Maassgabe, dass dem Pigliatutto (Staatsoberhaupt) allein das Verfügungsrecht, mithin das eigentliche Besitzrecht auf das Netz zukomme.[3]) Wie aber nun, wenn deinen Guastatutto's die alten Mucken in's Genick schlagen, und sie das Netz für sich allein in Anspruch nehmen? Desgleichen deinen Pigliapoco's der Vollblutsteufel in den Nacken schlägt, und sie den Guastatutto's das Netzauswerfen, Fischen u. s. w. wohl überlassen, auf die Fische aber ihr Herrenrecht geltend machen? Oder wenn der Pigliatutto auf Grund von seines Namens Anspruchstitel Alles wieder an sich reisst? Diesen mehr als wahrscheinlichen Fall bringt Pigliatutto selbst aufs Tapet[4]) und fragt gleich aus: Wie dann? „Dann" — versetzt Neonata d. h. der Gevatter aus ihrer Bauchhöhle — „dann werden wir dir Alle das Netz wieder entreissen."[5]) Da wären wir ja wieder beim Anfang und das Tohuwabou begänne von vorn! Piglianchella finge nochmals zu kreissen an; die Schatten des Dario, Gracco und Demostene müssten abermals erscheinen; Zange, Hammer und Säge müssten wieder der „Neugeborenen" zeigen, wo Meister Zimmermann u. s. w., und die Freiheitspuppe, das himmlische Mädchen, käme wieder stückweis auf die Welt in vier Stücken: L'Uno, I Pochi, I Troppi und L'Antidoto, als neuerdings zusammengeflickte Lumpenfreiheitskönigin. Hilft jedoch Alles nichts, kein An-

1) abbian l'uso
Della rete.

2) L'uso soltanto: ma il saperla poi
Fabbricar, rattoppare, custodire,
Spetta ciò solo ai Pigliapoco.

3) arbitro solo
N'è Pigliatutto.

4) Ma, e s'io,
O i figli miei, volessimo a capriccio
Negarle il marchio, o darla a questi, o torla
A quelli? . .

5) Allor te la torrebber tutti.

tidoto und keine Neonata, wenn nicht jeder einzelne Staatsbürger ein Volk-König in sich selber ist: der Repräsentant eines freien Volkes, erfüllt von der thatbewährten Ueberzeugung, dass die Selbstliebe nur die Wurzel ist, aus welcher sich die allumfassendste ihn selbstbeglückende Nächstenliebe entfaltet. Die beste Staats- und Gesellschaftsform ist diejenige ein für allemal, welche einer solchen Entfaltung die vollste Freiheit gestattet; diejenige mit andern Worten, die jeder zur höchsten Reife jener sittlich-vernünftigen Ueberzeugung gelangte Einzelmensch in sich darstellt, mithin aufhebt und überflüssig macht. Der Menschenverein, wo jeder Einzelne diesen sittlich-freien Volk-König in sich zur Erscheinung bringt, ist das Entwickelungsziel der Staaten und Völkergeschichte; jede Staatsform nur die Vorstufe, Vorschule, Vorbildungsanstalt zu diesem letztgültigen in jedem einzelnen Bürger persönlich gewordene Volk-König-Freistaat; das A und O desselben: der richtig erfasste, d. h. vernunftgemäss entwickelte und ausgebildete Begriff der Selbstliebe, als identisch mit der Nächsten- und Menschenliebe; der Begriff eines von dem allgemeinen Besten nicht zu trennenden Eigennutzes: der denkbar höchste sittliche Begriff und er allein das Fundament des wahren, endgültigen, von der Völkergeschichte erstrebten Freistaates, und er allein auch das Fundament der grossen politischen Komödie. Der sittlich freie, im Ganzen und fürs Ganze lebende Mensch ist das Ideal der Aristophanischen Komödie, gefeiert als Marathonischer Kämpfer für solche Freiheit. Weht hiervon auch nur ein Hauch in Alfieri's Komödientetralogie? Ihr ist es wesentlich um das Staatsschema zu thun, um die Herrschaftsform. Von dem Kern des freien Staatswesens, dem sittlichen Gehalt der Freiheit, hat diese Komödie kaum eine Ahnung. Selbst ihr Gipfelpunkt: die Schlussworte der „Neugeborenen", in der letzten dieser Komödien, „L'Antidoto", wirft nur einen fahlen verschwommenen Lichtschein solcher Ahnung. Die mysteriöse Erlöserin verbittet sich jede Namensbezeichnung. Sie will die Namenlose bleiben:

> So lang ihr weise seyd,
> Beglückt allein durch meine Gegenwart,
> So lange gebt ihr mir auch keinen Namen.
> Doch wenn von Ueppigkeit und ihrer Tochter,
> Der unheilvollen Frechheit, ihr berauscht

Euch fühlt, dann werdet Freiheit ihr mich nennen,
Wenn ich, ihr Thoren, nicht mehr bei euch bin.[1])

Als ob die bewusste Freiheit nicht das höchste Gut, nicht die reife, gepflückte Hesperidenfrucht in der Hand des Alciden wäre; und als ob es ein Frevel wäre, das Kind beim rechten Namen zu nennen, oder gar dieses Freiheitsbewusstseyn nur im Taumel des Ueppigkeits-Freiheitsrausches erwachsen könnte! Weder als Denker noch als Komödiendichter mit Machiavelli entfernt zu vergleichen, wird sich Alfieri auch tief unter den Dichter jener Gedankenmysterie, jenes indischen Schauspiels, „die Geburt des Begriffes“ [2]), unter den Dichter Krishna-Miçra, zu stellen haben. Wir rathen der namenlosen „Neugeborenen“, nur gleich wieder in ihren Mutterleib zurückzukriechen, wo wir ihr zehn Jahre Zeit lassen, über Krishna-Miçra's „Geburt des Begriffes“, nebenbei über die Geburt des Begriffes der wahrhaften Freiheit und des wirklichen Freistaates und seiner sittlichen Grundlagen, und bei dieser Gelegenheit auch über die Geburt des Begriffes der ächten Aristophanischen, auf denselben Grundlagen ruhenden Staatskomödie nachzudenken. —

Den vier politischen Komödien schliessen sich noch zwei posthume Commedie von Alfieri gewöhnlichen Schlages an. Wenn sie doch nur gewöhnlichen Schlages wären! Leider sind sie so ungewöhnlich gewöhnlich, dass die blosse Angabe ihres Namens sie hinreichend auszeichnet. La Finestrina, „das Fensterchen“, nennt sich die eine. Sie spielt da, wo sie hingehört: in der Hölle. Dort spielten freilich auch die Frösche des Aristophanes; diese aber quakten den Hades zum Elysium, wogegen Alfieri's Höllenstück die Insel der Seligen zu einem Froschpfuhl molchen könnte. Er ist so oberweltentfremdet und so unterweltlich todt, dass dramatische Höllenbreughels, wie z. B. die Commedia L'Ariostista ed il

1) In fin che saggi
Sarete voi, di possidermi soli
Voi paghi appien, non m' imporrete nome.
Ma, se Opulenza e la fatal sua figlia,
Insolenza, vi fanno ebri d'entrambe,
Me nomerete allora Libertà!
Stolti, ch' io allor con voi non son già più.

2) Prabodha-Chandrodaya. Gesch. des Dram. III. S. 337 ff.

Tassista [1]) von tagesfrischer Lebensfülle strotzen, verglichen mit dieser acherontischen Langweile und stygischen Spasslosigkeit. Mercurio erscheint im Hause des Plutone, abgesandt von Giove, als dessen Missus Domini, um sich mit eigenen Augen von der Gerichtsführung der drei Höllenrichter Minosse, Eaco und Radamanto zu überzeugen, gegen deren das Elysium mit Wichten, Lumpen und schlechten Kerlen überfüllende Urtelssprüche die bessere Gesellschaft der elysäischen Gefilde Beschwerde führt. So kahl und abgedroschen das Motiv ist, so hätten doch die in Mercurio's Gegenwart abgehaltenen Verhöre mit zeitgeschichtlichen Schatten einige pikante Schlaglichter in das fahle Reich der Todten werfen können. Ueber welchen verschollenen Schatten halten aber die drei Höllenrichter ihr Todtengericht? In den ersten Acten über hirngespinnstische Schatten: über einen aus dem Planeten Saturn, Saturnisco, und den Schatten einer Mondbewohnerin, Lunatina. Die Verdienste, Tugenden und Sünden schätzen die drei Höllenrichter nach dem Stoffe, woraus die Hörner bestehen, die jedem Schatten, sobald er sich vor das Tribunal stellt, aus der Stirne emporschiessen. Ein Hornochsenwitz, über den die Hölle den Gähnkrampf hekommen müsste, wenn ihr Rachen nicht ex officio beständig offen stünde. Saturnisco hat ein Nebelhorn, und sein Anspruch aufs Elysium besteht in der verdienstvollen That, dass er als König des Planeten Saturn seine 138 Millionen Unterthanen zwang, mittelst Hebel, Winden und Walzen den kalten Saturnplaneten Tausende von Meilen der Sonne näher zu bringen. [2]) Ein Nashorn-, ein Rhinoceroshornwitz, der ihm den Eintritt ins Elysium verschafft. Saturnisco kann seinem Höllengott danken, dass nicht statt Eaco und Radamanto, Knak und Consorten zu Gerichte sitzen. Das Horn des Schattens der Mondbewohnerin, Lunatina, ist von Marcasit (Bleiglätte), ihr Anspruchstitel aufs Paradies: dass sie,

---

1) s. oben S. 144.

2) a viva
Forza obbligava tutti i centrentotto
Mili milion di sodditi a munirsi
Si fattamente di organi, che a trarre
Il globo nostro verso il sol bastassero.

als pensionirte Amazone, sich zwar verheirathete, aber die Waffenrüstung im Hause anbehielt, in den eisernen Hosen sich zu Bette legte, während der Mann spinnen musste. Ein amazonenhaft ehehornmässiger Witz, der dem Schatten des Weibes im Monde die zwei, ohne Ansehen der Hörner, stehenden weissen Kugeln von Eaco und Radamanto einbringt, die ihr die Thore des Elysiums öffnen. Die Pause zwischen dem 3. und 4. Act benutzt Mercurio, um sich im Olymp satt und gründlich auszugähnen, worauf er wieder als Beisitzer im Höllentribunal dem Gang der Verhandlungen folgt, wozu das Material drei unserer Mitgeschöpfe zwar, drei Erdbewohner, liefern, die aber unseren Komödiensympathien so fern, so nebelhornfern abliegen, wie der Saturnisco und die Lunatina. Die drei hinzugekommenen Schattenseelen sind Maometo, sein Weib Cadigia, und Confuzio. Beim Anblick derselben fühlt Mercurio, der „Enkel des Atlas" (nepos Atlantis) plötzlich so viel Gähnstoff in seinem Innern sich entwickeln, dass ihm zu Muthe wird, als läge ihm sein Grossvater, Berg Atlas, auf der Brust. In dieser erstickenden Beklemmung tippt er jedem der vor's Tribunal citirten Schatten mit seinem Zauberstabe, dem caduceo, auf die Brust an der Herzseite, und schlitzt ihm eine Oeffnung, ein Brustfensterchen, „Finestrina", auf, das sogleich einen Einblick in die Busengedanken gestattet — Hei, der Abgrund von wimmelnden Widersprüchen zu dem Plaidoyer, das jeder Schatten seinen Verdiensten hält, und seinen begründeten Ansprüchen auf Einlass ins Elysium! Wenn's nur nicht diese Brüste wären! Was geht uns Mahomet's Brustfenster an; Cadigia's Brustfenster und vollends Confuzio's in den Bauch geschlitztes Fenster? Die ganze Hölle geräth darüber in Aufruhr, fängt zu pfeifen und zu trommeln an, die Perrückenschlangen der Furien erfüllen die öden Behausungen mit schrillendem Zischen; die Verdammten sammt und sonders protestiren, Tantalos und Ixion an der Spitze, gegen die weitaus fürchterlichste der Höllenqualen, mit denen verglichen die ihrigen Erholungsstunden sind — protestiren gegen den Zuwachs von Marter, gegen diesen durch fünf Acte gehetzten frostigen Spass; eine Langweiligkeits-Eishölle, neben welcher die Caina des Dante, der Eispalast des Satans im untersten Höllenraum, ein Zarkoyzelo ist, während der russischen Hundstage. Ein gellender Schrei durchbricht den Höllenlärm.

Es ist die Stimme von Gilli's Schatten, des uns bekannten Dichters der Commedia „Don Pilone." „Ein Plagiat, ein Plagiat!" „Meine Idee!" kreischt er, „mein Fensterchen! das ich in meinem Canto von 50 Ottaven besungen, von mir ausgedacht, um den Menschen ins Herz zu sehen: in eine Dantehölle, für die ich mich als Führer meinen Zuhörern erbot, denen ich das Poem vom „Fensterchen" im Garten des Francesco Piccolomini zu Siena vorgelesen, was nur Piccolomini und der ganzen Gesellschaft von damals begegnen kann." [1]) — „Ja, ja", schallt es, dass die Unterwelt in ihren tiefsten Abgründen wiederhallt. — O dass es doch an dem wäre! Fände sich doch die Scene in Alfieri's Finestrina-Komödie! Sie brächte doch einiges Leben in das Todtenreich dieser zum Sterben langweiligen Komödie. Leider ist dort nur von einem Höllenlärm die Rede [2]); einem Aufruhr der Schatten, wegen des gefürchteten „Fensterchens." Sie stürzen herbei in tobenden Haufen, die drei Richter ergreifen die Flucht. Die Schatten nehmen den Confuzio mit dem aufgeschlitzten Bauchfenster in ihre Mitte und führen ihn im Triumph zurück ins Elysium. [3]) Hier, im Elysium, schliessen sich wieder die „Fensterchen." Mercurio, dem die Frauenschatten ein Fensterchen mit den Nägeln in den Leib schlitzen wollten, lässt die Todtengespenster noch einmal vom Höllenpedell (Mazziere) zusammenberufen. Sie erscheinen en masse. Jupiter's Laufbursche verkündet ihnen: der Brust- und Bauchschlitz wäre nur ein Fingerzeig, dass sie künftig in ihren eigenen Busen greifen möchten, so oft ein neuer Gast das Elysium betritt und, in Rücksicht auf diesen Einblick in ihr Inneres, bei jedem neuen Zuwachs möchten fünfe grade seyn lassen. Der Schatten des Omero zollt der Ermahnung des „schönen, blonden Gottes" [4]) seinen Beifall:

> Entleeren würde sich Elysium
> Blieb offen stets das Busenfensterchen. [5])

1) Vgl. oben S. 360 f. — 2) Ma qual fracasso terribile! — 3) Coro d'Ombre, condotte da Lunatina, che trovando Confuzio sventurato, giurano, che non si soffrirà da esse tal cosa: e dopo quattro versi, lo riconducano seco agli Elisi.

4) Bel, biondo Nume.

5) Si vuoteran gli Elisj, a finestrina
Aperta permanente.

Das Schlussgebet des Schattenchors: dass die Götter die Fensterchen verschlossen halten möchten [1]), hören wir den Momus vom Olymp herab mit Siebel's Verwünschung erwiedern, die der Hof- und Schalksnarr der Himmlischen der Fenster-Komödie ins Gesicht schleudert:

„Ich will von keinen Grusse wissen,
Als ihr die Fenster eingeschmissen" —

seinen eigenen Einfall mit dem Fensterchen in der Menschenbrust als den schlechtesten Witz verfluchend, da derselbe Anlass zu einer solchen Fensterkomödie gegeben, einer Laterne ohne Licht, womit die höllische Langeweile sämmtliche Komödien des Alfieri heimleuchtet; die letzte: Il Divorzio, „Die Scheidung", allein ausgeschlossen, die als unwürdig selbst einer solchen Geleitehre, von der Heimleuchterin zurückgewiesen wird. Und mit Recht. Denn die vier politischen Komödien durchzieht doch mindestens ein parodistisch-symbolischer, komisch verwerthbarer Grundgedanke; eine Komödienidee, die nur desshalb taubes Gestein bleibt und sich zu keiner ergiebigen Erzader erschliesst, weil der Bergmann das Hinterleder vor dem Gesicht trägt, und daher den Erzgang, die Goldgrube und -Ader nicht vor ihm, sondern hinter ihm sucht und schürft.

Hier aber in seiner letzten Commedia: „Il Divorzio", bewegt sich unser Tragiker in der bürgerlichen Sphäre des gewöhnlichen Lebens, in der Sphäre des eigentlichen Sitten- und Charakterlustspiels, im Bereiche der Goldoni-Komödie, welche einzig und allein das feine Colorit, die Anmuth der Schattirungen, Dämpfungen des Helldunkels, jene meisterliche Kunst der Genre-Malerei des Hauswesens und Familienlebens, vor Allem aber die Komik, von der Trivialität und Nüchternheit der Tagesprosa zu befreien und mit einem Schimmer von kunstartiger Poesie zu umgeben vermag. Besitzt unser Tragiker diese Eigenschaften? Nicht Eine derselben besitzt er. Von der Kunst des Helldunkels

1) Chi risselliati
Teniate sempre, o Dei sà sovrane,
I fenestrin delle mayagne umane.

verrathen seine Tragödien, wie sich uns ergeben, kaum einen Hauch. Er malt mit ungebrochenen, schreienden, grell abstechenden Farben. In der Tragödie lassen sich noch starke Wirkungen damit erreichen. Die bürgerliche Komödie aber macht eine solche Behandlung zum geschundenen Marsyas, in Wachs bossirt. Diesen Eindruck giebt uns auch die Komödie Il Divorzio: Ein Elternpaar, das sich in jeder Scene gegenseitig so zu sagen mit der Zunge die Haut vom Leibe herunterreisst. Ein Töchterchen, Lucrezina, das anfangs einem schwärmerisch in sie verliebten jungen Mann Prosperino ihr Jawort gegeben; das die Hochzeit mit schliesslicher Einwilligung der sich gegenseitig darüber die Haut vom Leibe keifenden und lästernden Eltern auf den nächsten Tag angesetzt, und das mittlerweile sich mit einem ältlichen, in seinen gesellschaftlichen und pecuniären Verhältnissen besser gestellten und ihren Launen und Gelüsten mehr zusagenden Cavaliere, Fabrizio Stomaconi, verlobt hat; in Folge dessen der junge, sie von Herzen liebende Prosperino, auf's tiefste verwundet, knall und fall abreist in Begleitung seines Vaters Settimio und eines Freundes desselben, eines englischen Lord oder Sir Giorgio Warton, die Beide den so schnöde und in so unwürdiger Weise getäuschten Jüngling gewarnt hatten. An solches von der liebenswerthen Familie in so und so vielen Scenen gedroschene leere Stroh werden vier Acte verwendet um den fünften als Hochzeitserntekranz darauf zu legen. In der fünften Scene des letzten Actes schwebt der Kranz wie auf seiner Spitze. Der Ehecontract wird in Gegenwart der Eltern, des Brautpaares und der Hausfreunde vom Notar verlesen; die Artikel und Punkte sämmtlich angenommen bis zum Paragraphen, der vom „Servente“, dem Cavaliere Servente, oder Cicisbeo handelt, und dessen Wahl der Braut ausschliesslich überlassen bleiben soll.[1]) Diese von der Frau Mama dem Notar soufflirte Bestimmung scheint dem Vater doch ein wenig zu kraus. Sie aber meint, er verstände nichts davon, und der Bräutigam erklärt sich mit dem Bemerken einverstanden:

---

1) . . . . a piena arcipienissima
Volontà della sposa.

Die Sach' ist klar,
Der Frieden ungetrübter Häuslichkeit
Verlangt es so.[1])

Bedenken des Vaters schlägt Mama mit dem Schmeichelnamen „Herr Einfaltspinsel“ [2]) zu Boden. Als aber das liebe Bräutchen Crezína (Lucrezina), aufgefordert von der Mutter, ihren Cicisbeo zu wählen, den Conte Ciuffini nennt, ein Literatchen, ein Schöngeistchen aus Genua, den Cicisbeo ihrer Mutter Annetta: da fährt diese wie ein Drache dazwischen, schilt die Tochter eine dumme Gans, da sie doch wisse, der Ciuffini sey ihr bevorzugter Servente. [3]) Nun nimmt Papa, aus Malice gegen seine Frau, die Partie der Tochter; Mama's Cicisbeo, Ciuffini, erklärt sich mit dem Tausch vollständig zufrieden. Mama speit Gift und Galle, droht, ihn aus dem Hause zu jagen und den Piantaguai, einen spanischen Capitano, zu ihrem begünstigten Servente zu wählen. Der Capitano theilt aber den Geschmack des Ciuffini, und zieht es vor, unter der Fahne der Tochter als Cicisbeo zu dienen. In äusserster Wuth schreit Mama Annetta: „Hinaus mit Allen! Becher, Sorbette, Violine, zum Teufel mit euch insgesammt!“ und rennt wie wahnsinnig davon. [4]) Der Vater Agostino vertagt die Hochzeit auf morgen, und hält folgenden Schlussmonolog ans Publicum:

O Stank der italienschen Sitten, die uns
Mit Recht zum Gegenstand der Schmach von ganz
Europa machen, und die uns sogar
Noch unter die Franzosen tief erniedrigen!
O welche Mutter, welches Ehebündniss!
O welcher Gatte! Und ich, welcher Vater!
Was Wunder, dass die Scheidung in Italien
Nicht Brauch, wenn hier die Eh' schon eine Scheidung ist? —
Zuschauer, pfeift was Zeugs hält! pfeift den Autor,
Die Spieler, pfeift Italien, pfeift euch selbst aus.

1) Fabrizio. È cosa chiara;
Per la pace durevole di casa,
La dev' esser così.

2) Ser Sciocco. — 3) è il mio primo; già il sapete.

4) All' aria tutto; e chicchere, e sorbetti,
E Violini, e lampadarj; al diavolo
Tutti voi, tutti . . . (Fugge arrabiata come pazza.)

Der Beifall ist's, der euren Sitten frommt!
Und die Komödie, solcher Sitten würdig! [1])
Facit indignatio versus.

Einer aus blossen Dornzweigen geflochtenen und in Essig und Galle getränkten Zuchtruthe entspriesst so wenig die echte, mittelst Erregung von Lust und Lachen die Sitten geisselnde Komödie, wie der Dornstrauch Trauben oder Feigen trägt. Vielmehr könnte eine derartige Zuchtruthe selbst nur ein Wildlingssprössling und Gewächs der Zeit scheinen, wie Disteln und Stachelkräuter am üppigsten auf dem wüsten Acker wuchern; giftiges Gewürm in Zerstörungsschutt, und Molch und Unke in faulen Sümpfen gedeihen. Wenn unser kritisches Messer sich durch das Dorngestrüppe in den dramatischen Dichtungen, Tragödien sowohl wie Komödien, des noch gegenwärtig als grösster italienischer Tragiker gefeierten Dichters hindurcharbeiten und Bahn schaffen musste: so wird man das Dornengeflecht, die Stachelgewächse, worunter die geniessbaren, die fleischigen Artischoken und die grossblumigen Fackeldisteln zu den Ausnahmen gehören, — wird man das Dornbuschwerk, nicht die Strenge der Kritik, dafür in Anspruch zu nehmen haben. Die Achtung vor dem grossen Schriftsteller, dem Aufstachler seines in Lethargie versunkenen Volkes, bewies unsere Kritik durch Hervorstellung der ihn auszeichnenden Eigenschaften und der Bedeutsamkeit seines schriftstellerischen Wirkens für sein Vaterland, ja für die Culturgeschichte; bewies unsere Kritik auch durch die Ausführlichkeit, die sie der Erörterung fast jedes einzelnen seiner Dramen widmete in einem Umfange, der bisher keinem einzigen, selbst der grössten

1) Oh fetor dei costumi Italicheschi,
Che giustamente fanci esser l'obbrobrio
D'Europa tutta, e che ci fan perfino
Dei Galli stessi reputar peggieri!
Oh qual madre! oh che scritta! oh che marito!
Ed io qual padre! Maraviglia fia
Che in Italia il Divorzio non si adoperi,
Se il Matrimonio italico è un Divorzio? —
Spettatori, fischiate a tutt' audace
L'autor, gli actori, e l'Italia, e voi stesso,
Questo è l'applauso debito ai vostri usi.

Vertreter der dramatischen Poesie nicht, vergönnt ward. Als besonderer Ehrenerweis mag auch die Auszeichnung gelten, dass wir Alfieri's literarisches Standbild, gleichsam als des hervorragendsten Repräsentanten der italienischen Tragödie, an der Grenzscheide zweier Jahrhunderte, des 18. und 19., aufstellen. Mit unserem Abschied von ihm trennen wir uns zugleich vom italienischen Drama des 18. Jahrhunderts.



Druck von C. P. Melzer in Leipzig.

